

Weaving and Fabric in Antiquity

**Henriette Harich-
Schwarzbauer**

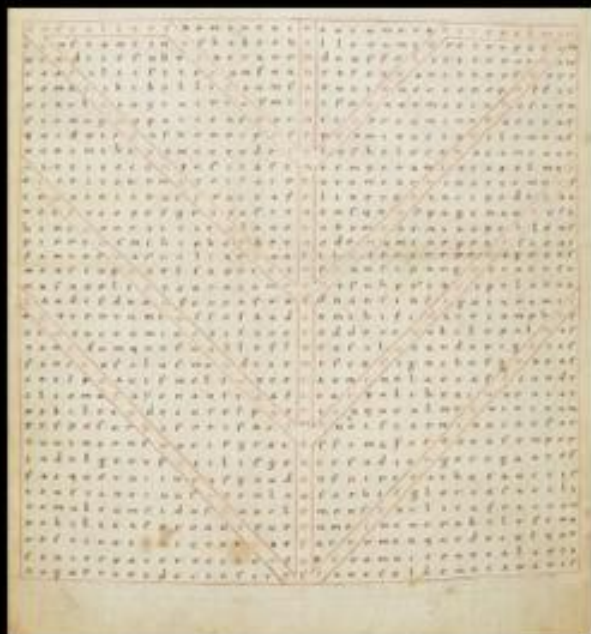
VISIT...

LANZAROTE
Caliente.com

WEBEN UND GEWEBE IN DER ANTIKE

Materialität – Repräsentation – Episteme – Metapoetik

TEXTS AND TEXTILES IN THE ANCIENT WORLD
Materiality – Representation – Episteme – Metapoetics



Henriette Harich-Schwarzbauer (Hrsg.)

WEBEN UND GEWEBE
IN DER ANTIKE

MATERIALITÄT – REPRÄSENTATION – EPISTEME – METAPOETIK

TEXTS AND TEXTILES
IN THE ANCIENT WORLD

MATERIALITY – REPRESENTATION – EPISTEME – METAPOETICS

edited by
Henriette Harich-Schwarzbauer



Oxbow Books
Oxford & Philadelphia

Published in the United Kingdom in 2016 by

OXBOW BOOKS

10 Hythe Bridge Street, Oxford OX1 2EW

and in the United States by

OXBOW BOOKS

1950 Lawrence Road, Havertown, PA 19083

© Oxbow Books and the individual contributors 2016

Hardcover Edition: ISBN 978-1-78570-062-0

Digital Edition: ISBN 978-1-78570-063-7

Kindle Edition: ISBN 978-1-78570-064-4

PDF Edition: ISBN 978-1-78570-065-1

A CIP record for this book is available from the British Library

Library of Congress Cataloging-in-Publication Data

Names: Harich-Schwarzbauer, Henriette.

Title: Weben und Gewebe in der Antike : Materialität, Repräsentation, Episteme, Metapoetik = Texts and textiles in the ancient world : materiality, representation, episteme, metapoetics / edited by Henriette Harich-Schwarzbauer.

Other titles: Texts and textiles in the ancient world

Description: Oxford : Oxbow Books, 2015. | Includes bibliographical references and index.

Identifiers: LCCN 2015030074 | ISBN 9781785700620 (hardcover) | ISBN 9781785700637 (digital)

Subjects: LCSH: Textile fabrics, Ancient--Congresses. | Textile fabrics, Ancient--Research--Congresses. | Textile industry--History--To 1500--Congresses. | Weaving--History--To 1500--Congresses. | Textile fabrics, Ancient--Social aspects--Congresses. | Manuscripts--History--To 1500--Congresses. | Writing--History--To 1500--Congresses.

Classification: LCC NK8807 .W43 2015 | DDC 677.009--dc23 LC record available at <http://lcn.loc.gov/2015030074>

All rights reserved. No part of this book may be reproduced or transmitted in any form or by any means, electronic or mechanical including photocopying, recording or by any information storage and retrieval system, without permission from the publisher in writing.

Printed in Wales by Gomer Press

For a complete list of Oxbow titles, please contact:

UNITED KINGDOM Oxbow Books

UNITED STATES OF AMERICA

Telephone (01865) 241249, Fax

(01865) 794449 Email:

oxbow@oxbowbooks.com

www.oxbowbooks.com

Oxbow Books is part of the Casemate Group

Oxbow Books Telephone (800)

791-9354, Fax (610) 853-9146 Email:

queries@casemateacademic.com

www.casemateacademic.com/oxbow

Front cover: Publius Optatianus Porphyrius, Panegyricus Constantino missus, carm. 9 (49v) Parisinus lat. 2421. Taken from the digitalisation of a manuscript by Bibliothèque nationale de France, Département des Manuscrits.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung

Introduction

I MATERIALITÄT

1. Byssus und Muschelseide. Ein sprachliches Problem und seine Folgen

Felicitas Maeder

2. Le tissage dans les lettres privées de l'Égypte byzantine: travail domestique ou activité lucrative?

Sophie Gällnö

II REPRÄSENTATION

3. „Canusiner Gewand, das trübem Honigwein sehr gleicht [...]“. Wollqualitäten und Luxusdiskurs in der Antike

Beate Wagner-Hasel

4. Das Gewand des Honorius in der Dichtung Claudians

Berit Hildebrandt

III EPISTEME

5. Denkmuster in der antiken Weberei. Eine Spurensuche

Ellen Harlizius-Klück

6. The loom and the ship in ancient Greece. Shared knowledge, shared terminology, cross-crafts, or cognitive maritime-textile archaeology?

Marie-Louise Nosch

7. Weben und Wahrheit. Die Hermeneutik von Geweben in Euripides' *Ion*

Gunther Martin

8. *Over the Rainbow*. Arachne und Araneola – Figuren der Transgression

Henriette Harich-Schwarzbauer

IV METAPOETIK

9. Einige Pendenzen. Weben und Text in der antiken Literatur

Cédric Scheidegger Lämmle

10. Entgrenzungen von Proserpinas Kosmos

Julia Klebs

11. Das Lied von der webenden Aphrodite. Eine metapoetische

[Interpretation von Nonn. *Dion.* 24, 242–326](#)

Simon Zuenelli

[12. Reading Textual Patchwork](#)

Sigrid Schottenius Cullhed

[Abstracts](#)

[Über die Autoren/About the authors](#)

Einleitung

Henriette Harich-Schwarzbauer

Eine neue Aufmerksamkeit für Textilien und das ‚Textile‘ im weiteren Sinn ist nicht zu übersehen. Verknüpfen, Netzwerken und andere Begriffe, die von der Herstellung von Geweben übernommen wurden, sind aus dem Vokabular einer von den neuen Medien dominierten Gesellschaft und ihren Kommunikationsformen nicht wegzudenken. Ungeachtet dessen tritt auch die Bedeutung der Textilarbeit und treten die mit ihr verbundenen Techniken sowie sie bedingende Wissensformen in den Fokus von Kunst und Wissenschaften und werden Gegenstand eines breiteren Interesses. Die Beweggründe für diese wachsende Aufmerksamkeit sind vielfältig. Ausstellungen, die weit über den Kreis von Kennern und Spezialisten der Textilkunst hinausreichen, finden grosse Resonanz. Sie führen zu bemerkenswerten und doch nicht überraschenden Erkenntnissen. So bringt etwa Hartmut Böhme mit Blick auf Gottfried Semper die „Urformen der Kunst“ zur Sprache. Letzterer erkennt in seiner Schrift „Die Textile Kunst für sich betrachtet und in Beziehung zur Baukunst behandelt“¹ die Textilkunst als die älteste Kulturtechnik der Menschheit.²

Die ‚verbindende‘ Funktion von Textilarbeit in gemeinschaftsbildenden, zum grösseren Teil friedlichen Aufgaben kann nicht hoch genug veranschlagt werden und ist nicht in Abrede zu stellen.³ In der Kunstgeschichte wird dem Gewebe, dessen Struktur aus Kette und Schuss eine Entsprechung im rechtwinkligen Gittermuster findet, eine nicht zu verachtende Rolle für den Schritt von der gegenständlichen in die Abstraktion der modernen Malerei zuerkannt.⁴ Bemerkenswert an diesem ‚Quantensprung‘ in der Kunstgeschichte ist die Ansicht, dass Frauen „ihre Konzentration auf das Textile in eine innovative Stärke umwandelten“.⁵

Die Möglichkeiten, die Textiltechnik industriell zu nutzen, sind noch lange nicht ausgereizt. Schon längst geht es nicht mehr ‚nur‘ um das Herstellen von Stoffen im herkömmlichen Verständnis. Die Präzision, die mittels Webformen erzielt werden kann, greift aus auf wertvolle, da teure Materialien, darunter Carbon, dank dem Webvorgänge in einem extremen Feinheitsbereich und nahezu ohne Materialverlust verarbeitet werden können. Herkömmliches Webwissen ist dazu freilich nicht mehr vonnöten.

Neben diesen kulturellen wie auch ökonomischen ‚Hypes‘ um das Textile in seinen inzwischen unverzichtbaren Nutzenanwendungen steht die konsequente Erforschung des Textilen in den antiken Kulturen. Den vielfältigen symbolischen Zuschreibungen, welche die Textilarbeit, allem voran das Weben, erfahren haben, galt das vordringliche Interesse, handelt es sich etwa darum,

soziale Bindungen zu analysieren⁶ oder das Weben als metaphorisches Sprechen über Textarbeit auf seine Tragfähigkeit zu prüfen. Dabei geht es nicht um die Plausibilisierung einer „Urform der Künste“, wenn es auch richtig ist, dass die Textilien und das Textile ihre Präsenz in der Alten Welt ungebrochen und wirkmächtig demonstrierten. Vielmehr standen und stehen in der altertumswissenschaftlichen Forschungsagenda Grundannahmen zur Disposition, die immer wieder unhinterfragt blieben und wie selbstverständlich fortgeschrieben wurden. Bereits in der archaischen Literatur (Orphik) wird das Weben als ordnendes Prinzip des Kosmos fest etabliert, indem Herstellungsverfahren des Webens wie auch die daraus hervorgehenden Ergebnisse die Bildersprache der Weltordnung prägen. Das Weben als Metapher für Erzählen wird mit Homers Helena in der *Ilias* inauguriert, die List der Weberin wird mit der *Odyssee* und Penelope zu einem Gemeinplatz der Literatur. Homer oder auch Platon und in römischer Zeit weit später Ovid mit seiner Arachne sind als *die* Archegeten unterschiedlicher Typen von Weberzählungen nicht wegzudenken. Sie lenken den Blick auf die Akteure sowie auf die Inhalte dieser Kulturtechnik. Zu den technischen Bedingungen, insbesondere zum Webstuhl, liegen inzwischen neue Untersuchungen vor.⁷ Der Webvorgang und das Webprodukt beschäftigen die historische wie die literaturwissenschaftliche Forschung gleichermaßen: Dresscodes⁸ sind in den Fokus der Untersuchungen gerückt, das Sprechen über Literatur, bevorzugt über Poesie, aber auch über Philosophie mittels Textilmetaphorik wird intensiv beforscht und verspricht eine zusätzliche Dynamisierung der Beschäftigung mit der antiken Textilkunst. Dennoch bleiben wichtige Aspekte noch unberücksichtigt. Sie liegen unter oder über dem Fragehorizont, der die Forschungen aktuell bestimmt oder aber in den zeitlichen respektive örtlichen Randzonen der antiken Kulturen.

Die in diesem Band versammelten Aufsätze, die aus der interdisziplinären Tagung „Weben und Gewebe in der Antike: Materialität – Repräsentation – Episteme – Metapoetik“ hervorgegangen sind, sind in der Absicht entstanden, das altertumswissenschaftliche Gespräch zum weiten Assoziationsfeld von „Weben“ insgesamt zu fördern und zu intensivieren. Dabei sollten gleichsam zwei ‚Eckpunkte‘, die ‚Materialität‘ des Gewebes⁹ zum einen und der Webvorgang als epistemologische Herausforderung, bei der höheres mathematisches Wissen im Spiel ist zum anderen,¹⁰ besonders beleuchtet werden, zumal wichtige Arbeiten zu diesen Fragen in den letzten Jahren nicht nur bereitgestellt wurden, sondern auch die Diskussionsgrundlage entscheidend verändert haben.

Die Beiträge orientieren sich, dem Ziel der Tagung entsprechend, an den vier Themenfeldern Materialität, Repräsentation, Episteme und Metapoetik:

Felicitas Maeder geht mit „Byssos und Muschelseide. Ein sprachliches Problem und seine Folgen“ der Geschichte der Muschelseide nach, die sie seit rund zehn Jahren von Grund auf neu erforscht. Sie setzt bei der Feststellung an,

dass die Muschelseide und der damit korrespondierende Begriff ihren Ort in Mythos und Legende haben. Die tierische Textilfaser, ein Produkt der Edlen Steckmuschel (*pinna nobilis*) wird ab der frühen Neuzeit mit Byssos bezeichnet, wofür eine falsche Lesart (Akzentfehler) in der Textüberlieferung der aristotelischen *Historia animalium* durch Theodor von Gaza verantwortlich zeichnet. Frühere Berichte beschreiben sie, doch wird in diesen kein Terminus technicus verwendet. Byssos bezog sich auf pflanzliche Fasern und wurde bevorzugt mit Baumwolle und Leinen assoziiert. Ob es einen Fachausdruck gab und wie er lauten konnte, bleibt ein Forschungsdesiderat. Felicitas Maeder verfolgt die (meist durch Übersetzungen provozierten) Irrwege der Muschelseide in wissenschaftlichen Lexika, Handbüchern und Nachschlagewerken für den praktischen Gebrauch (so für Wunderkammern) vom 16. bis ins ausgehende 20. Jahrhundert, wobei sie aufzeigt, wie Missverständnisse beharrlich weiter tradiert werden.

Sophie Gällnö, „Le tissage dans les lettres privées de l’Egypte byzantine: travail domestique ou activité lucrative?“ analysiert Papyrus-Korrespondenzen, die im familiären Zusammenhang entstanden. Über die Privatbriefe können ‚Textilfamilien‘ gut rekonstruiert und aufschlussreiche Details sichtbar gemacht werden. So zeigt Gällnö anhand von ausgewählten Privatbriefen, die von Frauen verfasst wurden, dass die Mitglieder von Textilfamilienverbänden nicht alle selbstverständlich am selben Ort, sprich innerhalb des Hausverbandes leben mussten. Entgegen der vorherrschenden Ansicht, dass es eine klare Arbeitsteilung gebe, der entsprechend Männer die Materialien zulieferten und Frauen die Textilarbeiten ausführten, kommt sie zum Ergebnis, dass diese Dichotomie so scharf nicht gezogen werden dürfe. Auch weist sie nach, dass Textilarbeit zwar der Ausstattung innerhalb der Familie diene, wobei selbst in diesem Familienkontext Bezahlung nicht grundsätzlich ausgeschlossen war, dass aber die Herstellung von Textilien neben der Eigenversorgung dann und wann auch Erwerbsarbeit sein konnte. Dass Frauen in sozial eher schwacher Position den altruistischen Zweck ihrer Textfabrikate betonen, dürfte, so Gällnö, ein Stereotyp der ägyptischen Privatbriefe sein.

Der Gebrauch von Wolle und ihre Funktion als Distinktionsmerkmal war, anders als der von Seide oder Purpur, bislang nicht näher Gegenstand althistorischer Konsumforschung. Mit „Canusiner Gewand, das trübem Honigwein sehr gleicht [...]“ geht Beate Wagner-Hasel erste wichtige Schritte in diese Richtung. Sie konzentriert sich auf die Diskurse über Wollqualitäten in der römischen Satire. Im Zentrum stehen Herkunftsbezeichnungen und Qualitätsmerkmale von Wolle, für die nicht die Feinheit, sondern u.a. auch ihre Strapazierfähigkeit höchst relevant sind. Am Beispiel der Canusiner Wolle legt Beate Wagner-Hasel dar, dass Wolle nicht bloss Distinktionsmerkmal ist, sondern dass über Wolle auch deren unangemessene Verwendung diskutiert wird, womit auch Erwartungshaltungen bei Geschenken transportiert werden. Sie kommt zum Ergebnis, dass im Prinzipat über den Diskurs von

Wollqualitäten Aussagen zu Nahbeziehungen formuliert werden, aus denen Rückschlüsse auf die ins Wanken geratene Ordnung des Beziehungsnetzes unter der römischen Elite wie auch auf die Ressourcenmonopolisierung durch den Kaiser gezogen werden können.

Die Beobachtung, dass Moraldiskurse in der römischen Literatur und Senatsbeschlüsse sowie kaiserliche Gesetze in der Kaiserzeit mehr und mehr eine unterschiedliche Sprache sprechen, steht im Zentrum des Aufsatzes von Berit Hildebrandt „Das Gewand des Honorius in der Dichtung Claudians“. Traditionelle Gewänder waren im Laufe des Prinzipats von ihren ursprünglichen Funktionen getrennt worden. Sukzessive dringt der Luxus in die Gewänder des kaiserlichen Haushalts ein. Nachdem Seide die längste Zeit verpönt gewesen war – Halbseidenes hingegen war akzeptiert – und als Zeichen östlicher Dekadenz gegolten hatte, hat sich dieses Blatt in der Spätantike gewendet. Seide, Purpur und Edelsteine wurden zusehends Objekte des Begehrens und vom Kaiserhaus monopolisiert. Am Beispiel von Claudians panegyrischem Gedicht auf das Gewand des Honorius, anlässlich von dessen vierten Konsulatsantritt im Jahr 398 – es dürfte sich um eine Trabea handeln – diskutiert Berit Hildebrandt den Einsatz von Edelsteinen, Perlen und Seide in einem poetischen Text, der diese Materialien kontrastreich und effektiv in Szene setzt, ohne aber eine eindeutige Zuordnung des Materials, der Farben und auch der Herstellungsart und da wiederum der Kombination der Materialien zu erlauben.

Die festgeschriebene Dichotomie von Hand- und Denkarbeit beim Weben bricht Ellen Harlizius-Klück in ihrem Beitrag „Denkmuster in der antiken Weberei. Eine Spurensuche“ auf. Sie geht davon aus, dass nach der Ablösung eines mythischen Weltbildes, das Natur und Kosmos mit Begriffen textiler Technik und deren Gegenständen beschrieb, Strukturen von Textilien und deren Herstellung in neue philosophische Denkgebäude (der Atomisten, der Pythagoreer und Platons) Eingang fanden. So geht sie der Frage nach, welche Denkmuster der Webtechnologie sich für welche Begriffe und Methoden durchsetzten. Webmetaphern galten gemeinhin als Zeichen unklaren Denkens. Dem widerspricht Ellen Harlizius-Klück. Falsche Übersetzungen von Begriffen sind ihrer Ansicht nach für diesen Irrglauben verantwortlich. Sie führt aus, dass das Wissen um die Zahleigenschaften (gerade, ungerade, Primzahl) für den erfolgreichen Abschluss einer Webarbeit unerlässlich ist. Demzufolge ist von einer intellektuell anspruchsvollen Tätigkeit auszugehen, sobald man höhere Ansprüche an die Musterweberei stellen wollte. Mit eigenen Experimenten am Webstuhl bestätigt Ellen Harlizius-Klück ihre These. Die Herstellung der Webkante, um ein bekanntes Beispiel anzuführen, erfordert die höchste Konzentration, eine Erkenntnis, die sich nicht zuletzt bei der Behebung von Webfehlern bewahrheitet.

Im Feld der kognitiven Archäologie bewegt sich Marie-Louise Nosch mit „The Loom and the Ship in ancient Greece. Shared knowledge, shared

terminology, cross-crafts, or cognitive maritime-textile archaeology?“ Sie geht dem Zusammenhang zwischen Schiff und Webstuhl nach. Sowohl die Terminologie wie auch die Entwicklung und Konzeption dieser beiden Kulturtechniken zeigen eine beachtliche Reihe von Gemeinsamkeiten. Die terminologischen Parallelen werden in diesem Beitrag vom Grossen bis ins Kleine geführt, sie reichen vom Masten bis hin zu Details wie Haken. Formspezifische Analogien werden ebenso wie handlungsspezifische Parallelen ausgewiesen. Auch erhellt Marie-Louise Nosch den Umstand, dass die Ausformung einer gemeinsamen Terminologie im Kontext von Weben und Schiffsbau etc. indoeuropäischen Ursprungs sein dürfte und nur wenig auf semitische Vorstellungen rekurren dürfte.

Mit „Weben und Wahrheit. Die Hermeneutik von Geweben in Euripides' *Ion*“ präsentiert Gunther Martin eine Interpretation des *Ion*, in der das Weben und das Gewebe für den Plot des Dramas eine Schlüsselfunktion beanspruchen. Dabei geht es darum, zu zeigen, dass das Weben ein Schlaglicht auf die Wahrheitsproblematik des Stückes wirft. Weben und Wahrheit(-sfindung) stehen in einem komplexen Verhältnis zueinander. Nicht erst in den beiden Ekphrasen des Dramas steht die Webthematik im Vordergrund. Gunther Martin zeigt vielmehr auf, dass bereits der erste Teil des Plots das Potential des Webwissens produktiv nutzt. Verlässliche Information, Schein- und Trugwissen werden über das Weben verhandelt, noch ehe die Webdarstellungen in Ions Zelt in Delphi auf symbolischer Ebene den schwierigen Weg, die Wahrheit zu finden, reflektieren. Die Wahrheit wird schrittweise und mit Widerständen über Webstücke erkannt, wobei, beginnend mit dem Lösen der gewebten Bänder, die den Korb des neugeborenen Helden umgeben, die Unwahrheit des Orakels von Delphi gegen die Wahrheit der Gewebe am Korb, die die Erkennungszeichen tragen, ausgespielt wird. Nicht das Orakel, sondern das Gewebe führt zur Erkenntnis und zur Selbsterkenntnis Ions.

Henriette Harich-Schwarzbauer nimmt die Gestalt der Weberin in der römischen Literatur in den Blick. „*Over the Rainbow*. Arachne und Araneola – Figuren der Transgression“ fragt nach den Kontinuitäten, aber auch den Differenzen, die sich aus der Fortschreibung des Arachne-Typus Ovids im spätantiken Hochzeitsgedicht des Sidonius Apollinaris auf Polemius und Araneola erkennen lassen. Den Ausgangspunkt bildet für einmal nicht so sehr die metapoetische Ebene der *Metamorphosen*, sondern der Diskurs um das Webwissen, das die Kolophonierin beherrscht, die von Athena im Wettkampf besiegt wird. Der auf ein ‚wissenschaftliches‘ Knowhow rekurrende Regenbogenvergleich, der die singuläre Leistung von Arachnes Webkunst zur Geltung bringt, lädt ein, sie aufgrund ihrer Herkunft aus Kolophon mit der Denktradition des Xenophanes in Bezug zu setzen. Arachne wird dann zur Trägerin von ‚wissenschaftlichen Kenntnissen‘, auf denen ihre Webproduktion gründet, der Konflikt zwischen Athena und Arachne folglich zu einem, bei dem es um die Ablösung eines mythischen durch ein ‚wissenschaftlich‘ grundiertes

Weltbild geht. Den Regenbogenvergleich und mit ihm einen Diskurs über ein höheres Webwissen der Weberin führt Sidonius Apollinaris mit seiner Araneola nicht weiter.

Cédric Scheidegger Lämmle reflektiert in seinem Beitrag die Leistung der Webmetapher in ausgewählten Texten der griechischen und lateinischen Literatur. Er setzt bei der Beobachtung an, dass die metaphorische Beziehung von Text und Gewebe als Bild für Literatur Gefahr läuft, eingeebnet zu werden, sodass ihre Leistungen, also ihre Dynamik wie auch ihre Brüchigkeit, nicht ausreichend differenziert wahrgenommen werden. Insbesondere widmet sich Cédric Scheidegger Lämmle der Darstellung der scheiternden Webarbeit, um das „metaphorische Potential des Webens“ zu analysieren. Um eine Poetik des Webens entwickeln zu können, geht er von Beobachtungen zur Arbeit am Webstuhl aus. Dabei gelingt es ihm zu erweisen, dass der Status von Webarbeiten in der Literatur ein prekärer ist und diese nie zu einem Abschluss gelangen. Anders als mit der Arbeit am Webstuhl, die durch Schlüssigkeit des Vorganges, Geschlossenheit des Produkts und materiale Konkretisierung charakterisiert ist, verhält es sich mit dem Schreiben und der Schrift, mit dem Rang eines abgeschlossenen literarischen Werks und dem Verhältnis von Autor und seinem Produkt. Stringent entfaltet Cédric Scheidegger Lämmle seine Fragestellung an Texten, die aufgrund textueller Festlegungen ausgehend von einer ‚Nähe‘ zur materialen Webarbeit hinleiten zu Weberzählungen, in denen die Webmetaphorik ausgereizt und die Abgeschlossenheit des Gewebes gegen den Produktionsvorgang des Webens je unterschiedlich ausgespielt wird.

„Entgrenzungen von Proserpinas Kosmos“ betitelt Julia Klebs ihre Interpretation zur Kosmosweberin Prosperina. In deren Gewebe verdichten sich, wie sie darlegt, Fäden des Epos vom Raub der Cerestochter durch Pluto, die Gewebe-Ekphrasen bündeln gleichsam das Konfliktpotential. Die fragile Einhegung, die das Mutter-Tochter-Verhältnis bestimmt, wird in der Zeichnung der webenden Kore nicht bloss versinnbildlicht. Vielmehr schreibt sich die Angst vor Verlust der Grenzen – welche die körperliche Grenze mit einschliesst – in die Webe ein, die auf kosmischer Ebene auf das Ende der alten Ordnung vorverweist und sich in der Zerstörung des Gewebes manifestiert. Pluto steht in diesem Zusammenhang für die Entgrenzung, die nach dem Raub und der Unterweltshochzeit eine neue kosmische Ordnung hervorbringt. Die Engführung von Proserpina und Natura als Gestalterinnen des Kosmos lasse, so Julia Klebs, das unvollendete Gewebe als Unterbrechung der Ehe Proserpinas verstehen, die sich im Jahreslauf wiederholt. So wie Prosperina mehre Ordnungen symbolisiere, so könne auch ihr Webstück nicht in eine Richtung festgelegt werden.

Nonnos von Panopolis erzählt vom Scheitern der Aphrodite am Webstuhl. Eine metapoetische Interpretation dieser Episode (Nonn. *Dion.* 24, 242–326) legt Simon Zuenelli unter dem Titel „Das Lied von der webenden Aphrodite“ vor. Ziemlich genau in der Mitte des 48 Gesänge umfassenden Epos auf

Dionysos erzählt der Sänger Leukos am Ende des 24. Gesanges von der gescheiterten Webarbeit der Aphrodite, die zum Gelächter der Olympier wird, als sie einen zu dicken Faden verarbeitet, wonach das Gewebe reisst und sie dieses unvollendet zurücklässt. Simon Zuenelli fragt nicht zuletzt auch nach der Legitimation, diese Episode metapoetisch auszulegen. Er bringt auf den unterschiedlichen Ebenen der Erzählung – von der Erzählfigur Leukos bis zum epischen Vergleich (Schiffstau) – eine Reihe von Beobachtungen vor, die die Produktivität seines Interpretationsansatzes bestätigen. Unter anderem wird die Frage gestellt, ob ein Bezug zwischen Nonnos, dem internen Erzähler der Episode, Leukos, und Aphrodite hergestellt werden könne. Auf die Gesamtkomposition der *Dionysiaka* hin besehen kommt Simon Zuenelli zum Ergebnis, dass die Webarbeit der Aphrodite eine Funktion übernimmt, die das Verhältnis der (negativ bewerteten) homerischen Kyprien zur „dionysischen Ilias“ widerspiegelt.

„Reading Textual Patchwork“ schlägt den Bogen zur Rezeption der Textilliteratur. Sigrid Schottenius Cullhed spinnt in ihrem rezeptionsgeschichtlichen Beitrag den Faden, den die spätantike Dichterin Proba mit ihrem *Cento* auslegt, bis in die Renaissance weiter. Das kongruente Zusammenwirken von klassischer Bildung, christlicher Glaubenszugehörigkeit, inklusive ehelicher Treue und dem literarischen Schreiben, nimmt in Proba Gestalt an, die für das Spätmittelalter, beginnend mit Boccaccio bis hin zur *Querelle des Femmes* zur Symbolfigur wird. Die konzeptionelle Stärke von Probas *Cento*, der nicht als missbräuchliche Funktionalisierung der Hl. Schriften angesehen wurde, wird als kreativer Akt und Herausforderung interpretiert. Die ‚Patchwork‘-Poesie der Römerin aus dem ausgehenden vierten Jahrhundert wird als Zeugnis des kreativen Potentials einer besonderen Experimentierfreudigkeit der lateinischen Literatur der Spätantike verstanden. So hatte bereits Boccaccio die poetische Webkunst Probas gepriesen, welche das Alte und Neue Testament ohne sichtbare Übergänge zusammengewebt habe. Weben und Textilarbeit werden für Autorinnen ab der frühen Neuzeit (unter ihnen Isotta Nogarola und Laura Cereta) nicht länger in Opposition zu literarischer Produktion gehandelt, indem diese über literarische Produktion mittels Webmetaphorik sprechen. Proba wird allmählich zum role model, das zu intellektueller Beschäftigung in toto motiviert und zu einer zentralen Figur von Diskursen um weibliche Autonomie avanciert.

Die Tagung „Weben und Gewebe in der Antike. Materialität – Repräsentation – Episteme – Metapoetik“ fand vom 30. August 2012 bis 1. September 2012 in Castelen bei Augst nahe Basel statt. Ihr erklärtes Anliegen war es, das Interesse für diese Thematik in der Kulturforschung zur griechisch-römischen Antike produktiv zu bündeln. Der Rahmen sollte also nicht eng gesteckt werden. Der Blick sollte durchaus über die Mittelmeerkulturen hinaus schweifen können und die Rezeption dieser so grundlegenden Kulturtechnik der Alten Welt sollte einen prominenten Platz haben, sodass Problemstellungen für

künftige Forschungen identifiziert und deren Forschungspotential sichtbar gemacht werden könne. Ein Zeichen dieser Offenheit wurde programmatisch durch den Eröffnungsvortrag von Dr. Regula Schorta, Direktorin der Abegg-Stiftung (Riggisberg bei Bern) gesetzt, deren Forschungsschwerpunkte in China und Zentralasien liegen und zeitlich deutlich später als eine von der Klassischen Antike aus definierten Spätantike einzuordnen sind. Ausgehend von diesem Eröffnungsvortrag „Spätantike' Textilien aus Zentralasien (Xinjiang)“, gelang es, im Rahmen der Tagung schon existierende Fäden gleichsam in eine ‚Anfangsbordüre‘ zusammenzuführen: Zahlreiche Einzelinitiativen waren der Tagung vorausgegangen und hatten eine fundierte Basis für die Tagung geschaffen: Die Initiative für die aktuelle Muschelseidenforschung ging von Felicitas Maeder aus, ein interdisziplinäres internationales Forum für die Erforschung der Textilarbeit, das Beate Wagner-Hasel mit Blick auf die Repräsentation von Textilien mit einer Arbeitstagung in Hannover 2007 initiiert hatte, bot die Grundlage für wichtige Perspektivenverschiebungen in der literarischen Interpretation von antiken Texten zum Weben und zur Webarbeit.

Die programmatische Offenheit der Tagung sollte sich auch im theoretischen und methodischen Zugang der Beiträge niederschlagen. Dementsprechend wurden die Beiträge nicht darauf hin harmonisiert, dass sie una voce sprechen sollten. Die unterschiedlichen Argumentationen und entsprechende Ergebnisse, wie sie in diesem Tagungsband vorliegen, sind auch das Ergebnis einer lebendigen Diskussion, die sich im Laufe der Tagung unter den Vortragenden und einer Gruppe interessierter Teilnehmerinnen und Teilnehmer mit dem Ziel entspannt, die Produktivität dieses Forschungsbereiches weiter zu stärken und neue Themen sowie Ansätze zu integrieren. Der Schwerpunkt Materialität rundete das Tagungsprogramm in idealer Weise ab, indem die abschliessende Exkursion die Tagungsteilnehmerinnen zur Abegg-Stiftung am Riggisberg führte. Dort konnten kostbare Textilien in situ betrachtet und sozusagen in viele Richtungen gewendet werden. Über Materialien, Herstellungsverfahren, Fundorte, Aufbewahrungsprobleme und den Erhaltungszustand, über Repräsentationsfunktionen und vieles mehr wurde man durch die an aktuellen Forschungsmethoden und Restaurationsmethoden hervorragend instruierten Kuratoren eingehend informiert.

Unser grosser Dank gilt dem Schweizerischen Nationalfonds, der Freiwilligen Akademischen Gesellschaft Basel sowie dem Fonds zur Förderung der Studien auf dem Gebiete der ägyptologischen, orientalischen und klassischen Altertumskunde für die grosszügige finanzielle Unterstützung der Tagung und der Vorbereitung der Publikation. Die Stiftung Frey-Clavel stellte uns grosszügig das Landgut Castelen als Tagungsort zur Verfügung. Frau Prof. Dr. Marie-Louise Nosch, Direktorin des Danish Centre for Textile Research, danken wir ganz besonders für ihre Einladung, die Beiträge in der Reihe Textile Series bei Oxbow zu publizieren. Die Drucklegung wurde von Frau Sina Dell'Anno,

studentische Mitarbeiterin an der Latinistik Basel, vorbereitet. Mit Prof. Beate Wagner-Hasel verbindet die Herausgeberin seit Jahren ein intensiver wissenschaftlicher Austausch, in dem die Textilforschung eine zentrale Rolle spielt. Dafür sei ihr an diese Stelle ausdrücklich gedankt.

Basel, Oktober 2014

¹ In Gottfried Semper (1860) *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik: ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde*. Bd. 1. Frankfurt am Main, 13.

² Hartmut Böhme (2013) „Mythologie und Ästhetik des Textilen“, in Markus Brüderlin (ed.) *Kunst und Textil. Stoff als Material und Idee in der Moderne von Klimt bis heute*. Osterildern, 48; zum Gewebe als Waffe siehe aber Böhme 2013, 51.

³ Die weitestgehend friedlichen Ziele der Textilarbeit – ausgenommen etwa das Nessos-Hemd – hebt Böhme (2013, 46–47) angesichts des Zerstörungspotentials der (modernen) Technik hervor. Vgl. aber I. D. Jenkins (1985) „The Ambiguity of Greek Textiles“, *Arethusa* 18, 2, 109–133.

⁴ Vgl. Breede, Laura und Brüderlin, Markus (2013), *Die Geburt der Abstraktion aus dem Geiste des Textilen. Kapitel 2* (1914–1933: Weben und Erfinden vor und während der Zeit des Bauhauses). Wolfsburg.

⁵ Breede/Brüderlin 2013, 119.

⁶ Vgl. insb. die reiche Forschungstätigkeit von Beate Wagner-Hasel zu diesem Thema, insb. ihre wegweisende Studie (2000) *Der Stoff der Gaben. Kultur und Politik des Schenkens und Tauschens im archaischen Griechenland*. Frankfurt am Main/New York. Jesper Scheid und John Svenbro (1994) *Le métier de Zeus. Mythe du tissage et du tissu dans le monde gréco-romain*. Paris.

⁷ Grundlegend ist Elizabeth W. Barber (1991) *Prehistoric Textiles. The Development of Cloth in the Neolithic and Bronze Ages with Special References to the Aegean*. Princeton; Fabio Vicari (2001) *Produzione e commercio dei tessuti nell'Occidente romano*. Oxford; Lena Larsson Lovén (2002) *The Imagery of Textile Making. Gender and Status in the Funerary Iconography of Textile Manufacture in Roman Italy and Gaul*. Göteborg; Carmen Alfaro, John Peter Wild und Benjami Costa (eds) (2004) *Purpurae Vestes. Textiles y tintes del Mediterráneo en época romana*. Valencia; Carole Gillis und Marie-Louise B. Nosch (eds) (2007) *Ancient Textiles. Production, Craft and Society*. Proceedings of the First Conference on Ancient Textiles, held at Lund, Sweden, and Copenhagen, Denmark, on March 19–23, 2003. Oxford; Margarita Gleba (2008) *Textile Production in Pre-Roman Italy*. Oxford.

⁸ Alison Keith und Jonathan Edmondson (2008) *Roman Dress and the Fabrics of Roman Culture*. Toronto/Buffalo.

⁹ Vgl. insbesondere die systematischen Untersuchungen des Centre for Textile Research, Copenhagen, unter der Leitung von Prof. Marie-Louise Nosch

(publiziert in den Ancient Textile Series, Oxford).

¹⁰ Ellen Harlizius-Klück (2004) *Weberei als episteme und die Genese der deduktiven Mathematik. In vier Umschweifen entwickelt aus Platons Dialog Politikos*. Berlin.

Introduction

Henriette Harich-Schwarzbauer

The recent attention paid to textiles and the “textile” in a broader sense is not to be overlooked. One can scarcely imagine our modern society dominated by new media and its modes of communication without terms like links, networking and other concepts taken from the weaving process. Apart from this, art and science have turned their focus to the meaning of textile work and the technique bound up therein as well as the required forms of knowledge – all these areas have become objects of great interest. The causes of this growing interest are manifold. Exhibitions reaching far beyond the usual circle of connoisseurs and specialists in textile art have found far-reaching resonance, leading to remarkable, yet unsurprising insights. Thus, for example, Harmut Böhme, referencing Gottfried Semper, has coined the concept of the “Urformen der Kunst”. The latter identifies in his paper “Die Textile Kunst für sich betrachtet und in Beziehung zur Baukunst behandelt”¹ the textile art as the oldest cultural technique of mankind.²

The “linking” function of textile work in community-building and largely peaceful tasks cannot be valued highly enough nor denied.³ Art history awards weaving, whose warp and weft structuring finds a counterpart in right-angled lattice patterns, a not invaluable role in the progress from representational to abstract modern painting.⁴ Regarding this “quantum leap” in the history of art, we must note that women “transformed their emphasis on textiles into an innovative strength”.⁵

The possible applications of textile techniques in industry remain far from exhausted. For some time now it’s not just been about the production of fabric in the traditional sense. The precision made possible by employing web forms proves beyond valuable as expensive materials, like carbon, can – thanks to weaving operation – be processed with extreme finesse and with scarcely a loss of material. However, one no longer needs traditional weaving knowledge for such endeavors.

Along with the cultural as well as economical “hype” surrounding the now indispensable application of the textile, comes consequential research of the textile in ancient cultures. The multifaceted symbolic attributions ascribed to textile work, especially weaving, in the analysis⁶ of social connections or the consideration of weaving’s suitability as metaphorical speech regarding textual work are of overriding interest. We’re not concerned with the plausibility of an “Urform der Künste” – even if textiles and the textile did truly exercise a potent and uninterrupted presence in the ancient world. Rather the general assumptions in the classical research agenda, which have always remained

unquestioned and been passed on as a matter of course, were and are subject to negotiation. Already archaic literature (Orphic) establishes weaving as the organizing principle of the cosmos, the production method of weaving as well as the emerging results shaping the metaphorical language of world order. Homer's Helen inaugurates weaving as metaphor for narrative in the *Iliad*, the deceit of the weaver made a common trope by the *Odyssey* and Penelope. Homer, Plato and, much later in roman times, Ovid with his Arachne undeniably represent the progenitors of various types of web-narratives. They direct the eye to the action as well as the content of this cultural technique. Meanwhile new studies have focused on the technical conditions, particularly the loom⁷. The weaving process and its product occupy the minds of both historical and literary researchers: dress codes⁸ fall under the investigative gaze, speech which employs textile metaphor to discuss literature – mostly poetry, but also philosophy – is subject to intense study and promises an additional galvanization of the occupation with textile art. Nevertheless, important aspects remain disregarded. They lay above or below the investigative horizon determining current research or else lie at the temporal or local periphery of ancient culture.

The articles collected in this volume, the product of the interdisciplinary conference “Weaving and Fabric in Antiquity: Materiality – Representation – Episteme – Metapoetics,” aim to foster and intensify the classical conversation regarding “weaving” as a whole within a broader range of associations. Two key points should be particularly illuminated: the ‘materiality’ of the fabric⁹ for one and the weaving production process as an epistemological challenge, whereby higher mathematical knowledge plays a part, for the other,¹⁰ particularly as important works regarding these questions have, in recent years, not only come to light but also critically altered the rudiments of discussion.

In accordance with our conference goal the contributions align themselves with four themes: materiality, representation, episteme and metapoetics.

In her article “Byssus and mussel silk – a linguistic problem and its consequences,” Felicitas Maeder traces the history of mussel silk, investigated anew from the ground up in the last ten years. She begins with the discovery that mussel silk and its corresponding notion have their place in myth and legend. The animal fiber, a product of the fan mussel (*pinna nobilis*) has been identified with Byssus since the early modern age, the fault of a false reading (accent error) in the textual tradition of Aristotles' *Historia animalium* by Theodoros Gaza. Earlier reports describe them, yet without the application of a terminus technicus. Byssus actually concentrated on botanical fabric and would have preferred to be associated with wool and linen. The existence of a technical term, and how it might have sounded, remains a desideratum of research. Felicitas Maeder tracks the aberrations of mussel silk – mostly created by translations – in scientific Lexica, handbooks and reference works for the practical use (thus for chambers of marvels) from the 16th century to the end

of the 20th, showing how such misunderstandings persisted.

Sophie Gällnö, “Weaving in private correspondence in Byzantine Egypt: domestic work or lucrative activity?” analyzed papyrus correspondence within familial context. These private letters reconstruct a ‘textile family’ and provide insightful details. Using selected letters composed by women, Gällnö shows that members of the textile family units did not, of course, have to live in the same place, i.e. the same residential community. Contrary to the predominate view that a clear division of labor existed wherein the men delivered the material and the women processed it, Gällnö concludes that this dichotomy cannot be so sharply drawn. Also she establishes that textile work for the weaving outfit took place within the family, whereby even in this familial context pay was not out of the question, meaning once provisionary tasks were completed the manufacture of textiles could serve as gainful employment. That women of rather weaker social position stress the altruistic goal of their textual work, is, according to Gällnö, stereotypical of Egyptian private letters.

The use of wool and its function as a mark of distinctions was hitherto, unlike silk or purple, never much an object of consumer research in ancient history. With “Canusiner Gewand, das trübem Honigwein sehr gleicht...” (“The Canusinian garment, which looks a lot like murky mead...”), Beate Wagner-Hasel takes the first important step in this direction. She focuses on the discussion of wool quality in roman satire. At the heart of the debate lies the designation of origin and hallmarks of the wool’s quality, where, among other things, the durability rather than the delicacy of the fabric is of the highest relevance. Using the example of the Canusinian wool, Beate Wagner-Hasel demonstrates that wool does not merely constitute a distinguishing feature, rather inappropriate uses in regards to wool are also discussed, conveying also one’s expectations regarding gifts. She comes to the conclusion that in the Principate discussions of wool quality helped formulate statements regarding familial relations, allowing us to draw inferences to the unraveling order of political relationships among the roman elite as well as to the monopolizing of resources by the emperor.

The observation that the language employed in the moral discourse of roman literature and in senate resolutions as well as imperial laws in the empire grew increasingly different stands at the heart of Berit Hildebrandt’s essay “Das Gewand des Honorius in der Dichtung Claudians” (“Honorius’ Garment in Claudian’s Poetry”). Over the course of the Principate traditional garments were divorced from their original function. Gradually luxurious garments infiltrated imperial households. Silk, long frowned upon as a symbol of oriental decadence (half-silk excepted), turned over a new leaf in the late classical period. Silk, magenta and gemstones increasingly became objects of desire and were monopolized by the imperial household. Drawing on Claudian’s panegyric of Honorius’ garment – said garment supposedly a *trabea* –, on the occasion of the latter’s fourth turn in the consulship in 398 AD, Berit

Hildebrandt discusses the deployment of gemstones, pearls and silk in a poetic text drawing attention to these effective and contrast-rich materials, however without allowing a categorical assignment of the materials, their color or the method of production, or even the combination of materials.

In her contribution “Denkmuster in der antiken Weberei. Eine Spurensuche (‘Thought patterns of ancient weaving: Looking for clues’) Ellen Harlizius-Klück breaks apart the codified dichotomy of manual and mental work. She presumes that after the dissolution of the mythical world picture, which described nature and the cosmos using terms borrowed from textile work and its complimentary objects, the structures of textiles and their manufacture found their way into new philosophical edifices of ideas (those of the atomists, Pythagoras and Plato). She investigates, which thought pattern from weaving technology prevailed and by what terms and methods. Weaving metaphors were generally deemed as a sign of muddled thinking. Ellen Harlizius-Klück refutes this idea. According to her view, incorrect translations of terms create this erroneous belief. She explains that the successful completion of any weaving required knowledge of integral numbers (even, odd, prime). Hence as soon as higher expectations are placed on the weaving pattern we are dealing with an intellectually challenging exercise. Ellen Harlizius-Klück confirms her thesis via her own experiment. The production of a selvedge, to use a common example, demands the highest concentration, a recognition that, if nothing else, proves true when removing weaving mistakes.

Marie-Louise Nosch delves into the field of cognitive archaeology with “The Loom and the Ship in ancient Greece. Shared Knowledge, shared terminology, cross-crafts, or cognitive maritime-textile archaeology?” She outlines the relationship between ship and loom. The terminology as well as the development and conception of these two cultural technologies evince a considerable number of commonalities. Her contribution seizes upon the terminological parallels, from big to small, from the mast to details such as a hook, disclosing form specific analogies as well as operationally specific parallels. Marie-Louise Nosch also elucidates the fact that the shaping of a common terminology regarding weaving and shipbuilding etc. can be traced back to an Indo-European origin and refers only cursorily to Semitic ideas.

With “Weben und Wahrheit. Die Hermeneutik von Geweben in Euripides’ *Ion*” (“Weaving and Truth. The Hermeneutic of Fabric in Euripides’ *Ion*”), Gunther Martin presents an interpretation of *Ion* wherein weaving and fabric play a key role in the plot, showing how weaving highlights the problematic truths of the play. Weaving and truth (-finding) have a complex relationship. It is not just in the two ekphrases of the drama that the theme of weaving comes to the fore. Gunther Martin shows that the first act already uses the potential of weaving knowledge to great effect. Reliable information, pseudo- and illusory-knowledge are negotiated via weaving, even earlier the depiction of weaving in *Ion*’s tent at Delphi reflects, on a symbolic level, the difficulties of ferreting out

the truth. Woven objects incrementally and in the face of resistance reveal the truth. Beginning with the loosening of the woven bands wrapped about the basket containing the newborn hero, the lies or untruths of the Delphic Oracle are pitted against the truths of the fabric about the basket, which carry the shibboleth. Not the oracle, but the fabric leads Ion to recognition and self-understanding.

Henriette Harich-Schwarzbauer considers the form of the weaver in roman literature. "*Over the Rainbow*. Arachne und Araneola – Figuren der Transgression" ("*Over the Rainbow*: Arachne and Araneola – figures of transgression") discusses the continuity, but also the differences, evinced in Sidonius Apollinaris' update of Ovid's Arachne-archtype with Polemius and Araneola in the former's wedding poem. For once the starting point originates not in the metapoetic level of the *Metamorphoses*, but in the discussion of weaving knowledge mastered by the Colophonian woman conquered by Athena. The rainbow comparison, which makes recourse to 'scientific' know-how and validates the unique accomplishments of Arachne's weaving art, invites us to place her, along with her Colophonian ancestry, in the same thought tradition as Xenophanes. Arachne then becomes an advocate of 'scientific skills' upon which she builds her weaving process, bringing her into conflict with Athena, as Arachne represents the replacement of a mythical worldview with a scientific one. Sidonius Apollinaris with his Araneola fails to continue the rainbow comparison and attendant discussion of the weaver's higher weaving knowledge.

In his contribution Cédric Scheidegger Lämmle reflects upon the effectiveness of the weaving metaphor in selected texts from Greek and Latin literature. He begins with the observations that the metaphorical relationship between text and fabric as symbol for literature runs the risk of leveling out, with the result that their effectiveness, their dynamism and fragility, will be insufficiently perceived. Cédric Scheidegger Lämmle applies himself to the depiction of failing loom projects, in order to analyze the "metaphorical potential of weaving". To develop a poetics of weaving, he starts with the work at the loom itself, which allows him to show that woven works occupy a precarious position in literature, never reaching closure. Not so with the work at the loom, characterized by the conclusiveness of the process, the cohesion of the product and the material concretization, it comports with writing and script, with a range of completed literary works and the relationship between author and finished product. Cédric Scheidegger Lämmle intricately develops his interrogation of texts that, owing to textual stipulation stemming from a 'nearness' to material weaving work, tend towards weaving narratives, in which the weaving metaphor is exhausted and the insularity of the fabric, in contrast to the weaving production process, plays out much differently.

Julia Klebs titles her interpretation of Proserpina, weaver of the cosmos, "Entgrenzungen von Proserpinas Kosmos" ("Blurring the borders of Proserpina's

Cosmos"). In her fabric, as Julia Klebs shows, epic threads of the rape of Ceres' daughter by Pluto condense; the woven Ekphrases simultaneously concentrating the potential for conflict. The depiction of the weaving Cora does not merely sensualize the fragile force binding the mother-daughter relationship, rather the anxiety of losing one's borders – including bodily borders – imbues the weaving, foretelling the end, on the cosmic level, of the old order, the destruction manifest in the fabric itself. In this context Pluto symbolizes the blurring of borders, bringing a new cosmic world order to bear after he steals Proserpina away and marries her in the underworld. The confining of Proserpina and nature as shapers of the cosmos allows the incomplete fabric, according to Julia Klebs, to be understood as a hiatus in Proserpina's marriage, recurring each year. In the same way that Proserpina symbolizes various orders, her weaving resists on specific determination.

Nonnos of Panopolis tells of Aphrodite's failure at the loom. Simon Zuenelli presents a metapoetic interpretation of this episode (Nonn. *Dion.* 24, 242–326) with the title "Das Lied von der webenden Aphrodite" ("The song of weaving Aphrodite"). More or less exactly in the middle of this 48-book epic about Dionysus, i.e. the end of book 24, the singer Leukos sings of Aphrodite's failed weaving project that becomes the laughing stock of the gods: she employs too thick of a thread, tearing the fabric and tossing away the unfinished work. Simon Zuenelli asks whether or not, in the very least, it is legitimate to apply metapoetics to this episode. Addressing the varied tiers of this story – from the narrator Leukos to the epic comparison (mooring rope) – Zuenelli brings forth a wealth of observations confirming the productivity of his interpretational approach. Among other questions, he wonders if a relationship can be manufactured between Nonnos, Leukos – as internal narrator – and Aphrodite. Taking the *Dionysiaka* as a whole, Simon Zuenelli concludes that Aphrodite's weaving functions as a (negative) reflection of Homeric Cyprus' relationship to the "Dionysian Iliad".

"Reading Textual Patchwork" brings together the reception of textile literature. In her contribution on the history of said reception, Sigrid Schottenius Cullhed follows the threads laid out by the late antiquity poetess Proba in her *Cento* well into the Renaissance. The congruent interaction of classical education, Christian belief, inclusive fidelity and literary writing takes shape in Proba, who becomes a symbolic figure in the late middle ages, starting with Boccaccio and lasting up until the *Querelle des Femmes*. The conceptual might of Proba's *Cento*, which no one viewed as an improper functionalization of the Holy Scriptures, is interpreted as a creative act and challenge. The roman's "patchwork" poetry at the end of the fourth century was understood as evidence for the creative potential of a particular experimentation in Latin literature of late antiquity. Boccaccio already praised Proba's poetical weaving which spun together the Old and New Testament without conspicuous transition. Authors of the early modern age (such as Isotta Nogarola and Laura

Cereta) no longer handled literary production in opposition to weaving and textile work, speaking of literary production using weaving metaphors. Proba gradually became a role model inspiring people towards an *in toto* intellectual occupation and evolving into a central figure in the discussion of female autonomy.

The conference “Weaving and Fabric in Antiquity. Materiality – Representation – Episteme – Metapoetics” took place in Castelen near Augst (Basel area), August 30, 2014 to September 1, 2012 with the stated objective of concentrating the interest surrounding this theme in the cultural research of Greek and Roman antiquity. Yet the framework should not be so narrowly defined. Our gaze should extend far beyond the Mediterranean culture and the reception of this essential cultural technique should take a prominent place, so that problems in future research may be identified and their research potential made clear. A symbol of this openness came with the opening lecture by Dr Regula Schorta, director of the Abegg-Foundation (Riggisberg near Berne), whose main research lies in China and Central Asia and also concerns Late Antiquity – though one much later than that defined by classical antiquity. Beginning with this opening lecture – “‘Spätantike’ Textilien aus Zentralasien (Xinjiang)” (“‘Late Antiquity’ textiles from Central Asia (Xinjiang)” – we succeeded in bringing threads already existing in the framework of our conference together simultaneously in an “Anfangsbordüre (initial frame)”. Numerous individual initiatives preceded our conference and laid the groundwork for it: the impetus for current research in mussel silk emanated from Felicitas Maeder, an international and interdisciplinary forum for the research of textile work, initiated in Hannover, 2007 by Beate Wagner-Hasel recalling the representation of textiles in a workshop, provided the groundwork for important shifts in perspective regarding the literary interpretation of ancient texts concerned with weaving and its products.

The theoretical and methodological approach of the contributions should reflect this programmatic openness. Accordingly, the contributions were not harmonized in a way that produced a singular *una voce*. The various argumentations and their corresponding results, as they are presented in this volume, are also the result of a lively discussion that spanned the duration of the conference among the presenters and a group of interested participants with the goal of strengthening the productivity of this research area and integrating new themes and approaches. The emphasis on materiality was rounded out by a closing excursion to the Abegg-Foundation in Riggisberg. There, precious textiles were observed *in situ* and turned over in many directions, as it were. Salient curators provided detailed information regarding the materiality, the manufacturing methods, locations, storage problems, preservation, representative functions and much more.

We heartily thank the Swiss National Fund, the Freiwilligen Akademischen Gesellschaft Basel as well as the Fund for the Promotion of Research in the

areas of Egyptological, Oriental and Classical studies for their generous support of both the conference and the preparation of this publication. The Frey-Clavel foundation generously made available the Landgut Castelen for our conference. We thank in particular Prof Dr Marie-Louise Nosch, director of the Danish Centre for Textile Research for publishing the contributions amongst the Textile Series from Oxbow. Ms Sina Dell'Anno, a student assistant of Latin studies, prepared the printing. The editor of this volume participated with Prof Beate Wagner-Hasel in an intense scientific exchange of the course of years, for which she is here owed particular thanks.

Basel, October 2014

¹ In Gottfried Semper (1860) *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik: ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde*. Vol. 1. Frankfurt am Main, 13.

² Hartmut Böhme (2013) "Mythologie und Ästhetik des Textilen", in Markus Brüderlin (ed.) *Kunst und Textil. Stoff als Material und Idee in der Moderne von Klimt bis heute*. Osterfildern, 48; for textiles as weapons however see Böhme 2013, 51.

³ Böhme (2013, 46–47) highlights the mostly peaceful goals of textile work – with the exception of the Nessos-Sark, perhaps – by contrasting it with the destructive potential of (modern) technic. See, however, I. D. Jenkins (1985) "The Ambiguity of Greek Textiles", *Arethusa* 18, 2, 109–133.

⁴ See Laura Breede and Markus Brüderlin Markus (2013) *Die Geburt der Abstraktion aus dem Geiste des Textilen. Kapitel 2* (1914–1933: Weben und Erfinden vor und während der Zeit des Bauhauses). Wolfsburg.

⁵ Breede/Brüderlin 2013, 119.

⁶ See in particular the rich research work of Beate Wagner-Hasel on this theme, especially her pioneering study (2000) *Der Stoff der Gaben. Kultur und Politik des Schenkens und Tasuchens im archaischen Griechenland*, Frankfurt am Main/New York.

⁷ Fundamental is Elizabeth W. Barber (1991) *Prehistoric Textiles. The Development of Cloth in the Neolithic and Bronze Ages with Special References to the Aegean*. Princeton; Fabio Vicari (2001) *Produzione e commercio dei tessuti nell'Occidente romano*. Oxford; Lena Larsson Lovén (2002) *The Imagery of Textile Making. Gender and Status in the Funerary Iconography of Textile Manufacture in Roman Italy and Gaul*. Göteborg; Carmen Alfaro, John Peter Wild and Benjami Costa (eds) (2004) *Purpureae Vestes. Textiles y tintes del Mediterráneo en época romana*. Valencia; Carole Gillis und Marie-Louise B. Nosch (eds) (2007) *Ancient Textiles. Production, Craft and Society*. Proceedings of the First Conference on Ancient Textiles, held at Lund, Sweden, and Copenhagen, Denmark, on March 19–23, 2003. Oxford; Margarita Gleba (2008) *Textile Production in Pre-Roman Italy*. Oxford.

⁸ Alison Keith und Jonathan Edmondson (2008) *Roman Dress and the Fabrics of Roman Culture*. Toronto/Buffalo.

⁹ See in particular the systematic investigation of the Centre for Textile Research, Copenhagen, led by Prof Marie-Louise Nosch (Published in the Ancient Textile Series, Oxford).

¹⁰ Ellen Harlizius-Klück (2004) *Weberei als episteme und die Genese der deduktiven Mathematik. In vier Umschweifen entwickelt aus Platons Dialog Politikos*. Berlin.

Byssus und Muschelseide. Ein sprachliches Problem und seine Folgen

Felicitas Maeder

Es soll einmal einen chinesischen Weisen gegeben haben,

[d]er die Qualität unserer Welt davon abhängig machte, ob wir für die rechten Dinge die richtigen Wörter finden. Dieser Weise war nämlich der Ansicht, dass das Unglück auf Erden vor allem daher stammt, dass wir für gegebene Realitäten die falschen Wörter benutzen.¹

„Byssus“ ist eines dieser Wörter. Als textiler Begriff wurzelt es tief im Reich der Mythen und Legenden; das Gleiche gilt für die „Muschelseide“. Beide Begriffe haben eine je andere Geschichte, und doch sind sie auf seltsame Weise miteinander verbunden. Byssus als zoologischer Begriff ist noch nicht sehr alt: Erst seit dem 16. Jahrhundert bezeichnet man damit den Faserbart, mit dem sich verschiedene zweischalige Meeresmuscheln (Bivalvien), zum Beispiele die Miesmuschel, an feste Gegenstände heften oder im Sand und an Felsen verankern. Die Namensgebung geschah in Analogie zum textilen Byssus der Antike – nicht umgekehrt. Diese Tatsache führte und führt immer noch zu vielen Fehlinterpretationen und Fehlzuschreibungen. Einige dieser Missverständnisse zu klären ist das Ziel dieser Arbeit.²

Muschelseide war bis vor wenigen Jahren kaum ein Thema in der Textilforschung.³ Forbes zum Beispiel erwähnt sie in einem Nebensatz, im letzten Abschnitt unter „Other fibres“: „Vestments were made [...] even from the bundles of fibres from the pinna mussel of the eastern Mediterranean coast“.⁴ Schrader begnügt sich mit einer lakonischen Zusammenfassung. Unter übrigen Gewebestoffen von geringer Bedeutung erwähnt er die Faserbüschel der *pinna maritima*, „kulturhistorisch von geringerem Interesse“, deshalb, so schliesst er, sei dazu „auch vom linguistischen Standpunkt“ aus nichts zu bemerken.⁵

Die erste umfassende Monographie zur Muschelseide publizierte 1998 der US-amerikanische Biologe und Wissenschaftshistoriker Daniel McKinley: *Pinna and her silken beard: A foray into historical misappropriations*, eine kritische historische Analyse mit einer umfangreichen Bibliographie. Ein Standardwerk, welches leider nicht die gebührende Aufmerksamkeit erhielt.⁶

Im gleichen Jahr – und ohne voneinander zu wissen – startete am Naturhistorischen Museum Basel das Projekt Muschelseide, das 2004 zur weltweit ersten thematischen Ausstellung führte, mit mehr als 20

Muschelseideobjekten aus europäischen und US-amerikanischen Sammlungen.⁷ Heute umfasst das Inventar rund 60 Textilobjekte. Alle Objekte sowie der Stand des heutigen Wissens sind dokumentiert auf der Projekthomepage www.muschelseide.ch.⁸

Muschelseide ist ein Produkt der Edlen Steckmuschel (*Pinna nobilis*; Linnaeus 1758).⁹ Diese ausschliesslich im Mittelmeer vorkommende Muschel wird über einen Meter gross. Sie lebt sesshaft, verankert mit ihrem Faserbart (Byssus) in sandigem, mit Seegras bewachsenem Meeresboden in Küstennähe.¹⁰ Die Bestände der *Pinna nobilis* wurden seit den 1950er Jahren durch Übernutzung und Beeinträchtigung ihres Lebensraums stark dezimiert, weshalb sie 1992 in der Europäischen Union unter Schutz gestellt wurde;¹¹ die Entnahme der Muschel und die Verwendung aller ihrer Teile ist verboten.¹²

Der Faserbart der *Pinna nobilis* ist ein Büschel von feinen, reissfesten Fasern, welche durch die im Fuss der Muschel liegende Byssusdrüse gebildet werden. Die bis zu 20cm langen Byssusfasern haben eine glatte Oberfläche mit einem Durchmesser von 10–60µm. Charakteristisch ist der elliptisch-mandelförmige, strukturlose Querschnitt, wie er sonst bei keiner natürlichen Faser vorkommt. Dieser Faserbart ist das Rohmaterial, aus dem bereits in der Antike Muschelseide hergestellt wurde: ein seidenähnliches Textilmaterial, das sich durch seinen natürlichen goldbronzefarben irisierenden Glanz auszeichnet.¹³ Das älteste noch erhaltene Objekt ist eine gestrickte Mütze aus reiner Muschelseide, die 1978 in Saint Denis bei Paris gefunden wurde. Sie wird auf das 14. Jahrhundert datiert ([Abb. 1.1](#)).



Abb. 1.1: Mütze aus Muschelseide, gestrickt, 14. Jahrhundert. Musée d'art et d'histoire Saint Denis, France (Photo: E. Jacquot, Unité d'Archéologie, F-Saint Denis).

Über den textilen Byssus der Antike ist viel publiziert worden.¹⁴ Interpretations-probleme sind nicht neu. Blümner fasst die terminologische Unsicherheit zusammen, wenn er Byssus als einen der Begriffe identifiziert, „deren ursprüngliche Bedeutung heute nicht ganz sicher zu entscheiden ist, bald allgemein für ein Gewebe überhaupt, bald für Leinwand oder specieller für feine Leinwand, bald für Baumwolle gebraucht.“ Die Erhellung der Frage stellt

Etymologie des Begriffs Byssus

Im *Etymological Dictionary of Greek* ¹⁶ finden wir Folgendes zum Begriff Byssus:

βύσσος [f.] “Byssos”, flax and the linen made of it (Emp.); later also referring to cotton and silk <LW Sem. >

. DER βύσσινος ‘made of β.’ (Hdt.); βύσσωμα ‘net from β.’ (AP; on the formation see πέπλωμα, etc., Chantraine 1933: 187).

. ETYM The word is supposed to have been borrowed by Greek from Eg. *w:d* ‘linen’ via Semitic (Hebr., Aram. *būs*; see E. Masson 1967: 20 ff.; Szemerényi *Gnomon* 43 (1971): 661).

Etymologische und sprachhistorische Untersuchungen zeigen, dass der griechische Begriff βύσσος auch in Zusammenhang mit dem uigurischen Begriff *böz* gesehen werden muss: „Textiles made from cotton are designated in Mongol *būs* (Kalmuk *bös*), in Jurči (Jučen or Niūči) *busu*, in Manchu *boso*. This series, first of all, is traceable to Uigur *böz*. The entire group is manifestly connected, as already recognized by Schott, with Greek βύσσος, *byssos*, which itself goes back to Semitic (Hebrew *būs*, Assyrian *būšu*)“. ¹⁷ Auch in der neueren Literatur besteht keine Einigkeit darüber, ob es sich bei *böz/byssos* um Leinen oder um Baumwolle verschiedener Qualitäten handelte. ¹⁸

Dalley bringt einen neuen Aspekt in die Diskussion. Zum akkadischen Begriff *būšu*, „Hebrew *būs*, Phoenician *bš*“ erklärt sie, weshalb es sich dabei um den „wahren Byssus“ – gemeint ist Muschelseide – handelt:

Knowledge of true byssus appears to have fallen out of the focus of modern scholars of history; most recent works on ancient textiles only mention it in passing as a fine linen, although conchologists are still aware of its existence. ¹⁹

Es handle sich, so erklärt Dalley, in Wirklichkeit nämlich um „an ultra-fine fabric woven from the tuft of fine silky filaments [...] of the genus *Pinna*“. Leider bezieht sie sich im Abschnitt über Byssus auf verschiedene Quellen, die sich inzwischen als – immer wieder tradierte – Fehlübersetzungen herausgestellt haben. ²⁰ Ihre Schlussfolgerung lautet:

From Late Bronze Age and Early Iron Age sources it may be possible to show, both from representations and from texts that indicate the direction of trade, that Akkadian *būšu* is indeed the fabric made of mollusc filaments.

Die Folgen solcher Aussagen bleiben nicht aus. So bezieht sich Villard auf Dalley wenn er über neo-assyrische Textilien schreibt: „Le byssus, tissu très fin et de grande valeur, réalisé à partir de filaments produits par des mollusques, était réservé à quelques vêtements de luxe“.

Der Begriff Byssus in *Paulys Realencyclopädie*

Der Begriff Byssus wird üblicherweise mit „Leinen“ oder „feines Leinen“

übersetzt, meistens mit dem Hinweis, dass auch Baumwolle in Frage kommen könnte. Eine umfangreiche Diskussion dieser beiden Übersetzungsoptionen findet sich in der RE,²¹ wo – neben zahlreichen anderen Autoren – auch Schrader mit seiner These angeführt wird, dass Byssus „vielleicht schon seit Strabon Seide und bei Tertullian (de pall. p. 45 [?]) das seidenartige Secret der *Pinna maritima* bezeichnet habe“.²²

Das Fragezeichen in eckigen Klammern bei der Erwähnung Tertullians deutet darauf hin, dass Olck, der Verfasser des RE-Eintrags, den Wahrheitsgehalt der Aussage Schraders zumindest bezweifelte – zu Recht. Tatsächlich heisst es in *De Pallio* III, 6: „*Nec fuit satis tunicam pangere et serere, ni etiam piscari vestitum contigisset: nam et de mari vellera, quo mucosae lanusitatis plautiores conchae comant*“.²³ Die Formulierung lässt keinen Zweifel, dass hier von Muschelseide die Rede ist – die jedoch nicht mit dem Begriff Byssus bezeichnet, sondern umschrieben wird.

Schrader erwähnt βύσσος (als Muschelseide) im gleichen Buch ein weiteres Mal, in der Zusammenfassung zum Abschnitt Baumwolle:

Das hebräische shêsh ist ein Lehnwort aus dem Ägyptischen šs, welches nur eine ägyptische Gattung feinen Linnens bezeichnet, während das in der Zeit des babylonischen Exils aufkommende būz (= βύσσος zuerst bei den Tragikern) eine syrische Flachsart bezeichnete. Eine Beziehung zur Baumwolle ist für βύσσος erst im 2.–3. Jahrhundert nach Christo nachweisbar. Dasselbe bedeutet auch Seide und das seidenartige Sekret der *pinna maritima*.²⁴

Schrader bezieht sich seinerseits auf Brandes' Buch von 1866 über die Verbreitung der Baumwolle im Altertum: Tertullian benenne „das seidenartige Secret der *Pinna marina* als Byssos“.²⁵ Noch in anderen Zusammenhängen finden sich bei Schrader Hinweise auf Muschelseide: „Einmal (§ 59) scheinen im Periplus auch σινδόνες aus der Seide der Steckmuschel (λίττικόν) genannt zu werden“,²⁶ und verweist auch hier auf Brandes: „[...] das sogenannte λίττικόν d.h. die schmutzig weissen seidenartigen Fäden welche aus der Steckmuschel gewonnen werden (vergl. Periplus Mar. Erythr. §. 59)“.²⁷

Beide Autoren, Brandes und Schrader, beziehen sich bei der Interpretation des Begriffs Byssus als Muschelseide auf Yates' *Textrinum Antiquorum* von 1843, das seinerseits auf Forsters *Liber singularis de bysso antiquorum* (1776) zurückgeht. In Yates' Buch I über Fasern tierischen Ursprungs gibt es ein achtseitiges Kapitel „Fibres of the Pinna“, über den Faserbart der Pinna und der daraus hergestellten Muschelseide – allerdings ohne den Begriff Byssus zu erwähnen. Diesen finden wir hingegen in Buch II über Fasern pflanzlichen Ursprungs. Als Unterkapitel zum Thema Flachs gibt es den §70 über Byssus; diskutiert wird die Frage, ob es sich um Leinen oder Baumwolle handelt – speziell in Bezug auf ägyptische Mumienbinden.²⁸ Kein Wort über ein textiles Muschelprodukt!

Damit sind wir mitten im Thema. Schrader und Brandes haben aus den

richtigen Überlegungen Yates' die falschen Schlüsse gezogen: Beim Byssus der Antike handle es sich nicht mehr nur um Leinen oder Baumwolle, sondern auch um Seide (vom Maulbeerspinner) – oder um Muschelseide. Neuburger fügt auch noch die Wolle bei: „Alle im alten Ägypten und Babylon gebräuchlichen Gespinnste und Gewebe bestanden lediglich aus Leinen, Baumwolle, Wolle sowie aus Byssus oder ‚Muschelseide‘, die aus einer Flussmuschel [sic!] gewonnen wurde“.²⁹

Die begriffliche Widersprüchlichkeit, die in diesem Überblick deutlich wird, erweist sich für Byssus und Muschelseide als exemplarisch. Quer durch die Jahrhunderte sind Interpretations- und Übersetzungsfehler chronisch, Abschreiben und unhinterfragtes Zitieren ist häufig, Überprüfen der Originalquellen selten.

Byssus und Muschelseide im Textillexikon

Ein Blick in ein Textillexikon liefert für das Lemma *Byssus* folgende Ergebnisse:³⁰

1. Historische Bezeichnung für schleierartige Gewebe, die aus besonders feinen Flachsqualitäten erzeugt wurden [...] Gewebe aus der feinsten Qualität dieses Flachses, die auch noch im klassischen Altertum und in frühen christlichen Zeiten gearbeitet wurden, sind als alexandrinischer B. bekannt. [...] Syrischer oder antiochenischer Byssus: Die Verwendung dieser Materialien für Schleiergewebe beschränkte sich nicht auf Ägypten und Syrien; durch Karawanen überbracht, wurden sie auf orientalischen Märkten gehandelt.

2. Das in Fadenform erstarrte Sekret bestimmter Muscheln, besonders der Pinna-Arten [...] Die Fäden wurden früher (auch schon im Altertum) in grösserem Umfang gewonnen und verarbeitet (s. Muschelseide, die deshalb auch B.-Seide genannt wurde. Verwechslungen mit dem Begriff unter 1 sind möglich.

Im gleichen Textillexikon finden wir unter *Muschelseide*:

(Byssusseide), seidige Fasern des Byssusschopfes der gemeinen Steckmuschel *Pinna nobilis* L. (auch Schinkenmuschel genannt) und anderer Pinna-Arten. [...] Gewonnen wurden die Steckmuscheln schon seit alters her vorwiegend in Italien, besonders in Tarent und Sizilien; [...] Die Verarbeitung der Muschelfasern zu Gespinnsten und Geweben war im Altertum wie auch im Mittelalter stärker verbreitet.³¹

Zusammenfassend lässt sich festhalten: Byssus nannte man in der Antike ein feines Gewebe aus einer pflanzlichen Faser. In der Renaissance gaben Naturforscher dem Faserbart von Meeresmuscheln den Namen Byssus – in Analogie zum Byssus der Antike. Aus diesem Faserbart wird Muschelseide hergestellt, welche deshalb – irreführend – auch Byssus oder Byssusseide genannt wird. Sprachliche Probleme, oder eben Verwechslungen, sind damit vorprogrammiert.

Byssus in der Bibel

„To discover the meaning of a specific textile term, a lexicon is a good place to start, but a bad place to end“.³² Dem kann ich – nach jahrelangem Stöbern in Lexika, etymologischen Wörter- und vielen Fachbüchern sowie in Internet-Datenbanken – nur zustimmen. Sie widersprechen sich, je nach Sprache, Erscheinungsdatum, Umfang oder fachlicher Ausrichtung.

Vor diesem Hintergrund formuliere ich die Fragestellung meiner Untersuchung neu: Wie werden die beiden Begriffe βύσσοις (gr. Byssos) und *byssus* (Latein) in moderne Sprachen übersetzt? Haben sich die Übersetzungen im Laufe der Zeit verändert? Könnte daraus etwas abgeleitet werden?

Wohl die beste Quelle für diese Fragestellung ist die Bibel, vor allem das Alte Testament. Quelle aller christlichen Bibelübersetzungen ist in der Regel die Septuaginta, eine vorchristliche altgriechische Übersetzung von Originaltexten, und die Vulgata, eine lateinische Übersetzung, die bis ins 4. Jahrhundert n. Chr. zurückreicht, mit mehreren Versionen bis ins Spätmittelalter. In der Vulgata finden wir den Begriff *byssus* oder seine Ableitungen (*byssum*, *byssina* u.a.) mehr als 40mal. Allerdings wurde das Alte Testament ursprünglich in Hebräisch geschrieben.³³ Im hebräischen Originaltext finden wir zwei verschiedene Begriffe für das, was später in Latein mit *byssus* übersetzt wurde: Būš und Šeš.

Die Zusammenstellung zeigt vier Verse aus dem Alten Testament aus verschiedenen Büchern, in vier deutschen Bibelübersetzungen von der ersten Lutherbibel im 16. Jahrhundert bis zu einer modernen Fassung aus dem 20. Jahrhundert – vorangestellt sind die zwei hebräischen Bezeichnungen Būš und Šeš für Leinen sowie die lateinische Übersetzung aus der Nova Vulgata.

Tabelle 1.1: Die hebräischen Begriffe Būš und Šeš für Leinen im Alten Testament und ihre Übersetzung in Latein und Deutsch vom 16.–20. Jahrhundert.¹

Vers im AT/ Hebräisch	Biblia Sacra Nova Vulgata ²	Luther 1545	Elberfelder 1871 ³	Luther 1912	Schlachter 1951 ⁴
1. Chronik 4,21 Būš	<i>cognationes Domus operantium byssum</i>	die Freundschaft der Leinweber	die Geschlechter des Hauses der Byssusarbeiter	die Freundschaft der Leinweber	die Geschlechter des Hauses der Baumwollweber
Esther 8,15 Būš	<i>et amictus pallio serico atque purpureo</i>	angetan mit einem Leinen- und Purpurmantel	in einem Mantel von Byssus und Purpur	angetan mit einem Leinen- und Purpur-mantel	einem Mantel von weißer Baumwolle und rotem Purpur
Genesis 41,42 Šeš	<i>vestivitque cum stola byssina</i>	und kleidete ihn mit weißer Seide	er kleidete ihn in Kleider von Byssus (feinste weiße Baumwolle)	und kleidete ihn mit köstlicher Leinwand	und er kleidete ihn in Kleider von Byssus (feinste weiße Baumwolle)
Sprüche 31,22 Šeš	<i>stragulam vestem fecit sibi byssus</i>	weiße Seide und Purpur ist ihr Kleid	Byssus und Purpur sind ihr Gewand	feine Leinwand und Purpur ist ihr Kleid	Linnen und Purpur ist ihr Gewand

Anmerkungen

1 Quelle: [http://unbound.biola.edu/\(ausser Schlachter 1951 6.4.2014\)](http://unbound.biola.edu/(ausser Schlachter 1951 6.4.2014)).

2 Neuedition der Vulgata auf der Basis des II. Vatikanischen Konzils.

3 Eine textkritische Übersetzung aus evangelisch-freikirchlichen Kreisen; das Alte Testament basiert auf dem masoretischen Text, der maßgeblich ist für die Jüdische Bibel.

4 Übersetzung aus den Ursprachen ins Deutsche; Quelle: <http://de.wikipedia.org/wiki/Schlachter-Bibel/> (6.4.2014).

In 1 Chronik 4,21 wird Būš in der Vulgata mit (*operantium*) *byssum* übersetzt; auf Deutsch, zeitlich aufsteigend: Leinweber – Byssusarbeiter – Leinweber – Baumwollweber. Būš in Esther 8,15 hingegen wird in Latein mit *serico* übersetzt, Seide also. Trotzdem wird daraus auf Deutsch: Leinen – Byssus – Leinen – Baumwolle.

Šeš wird in beiden Versen in Latein mit *byssina* bzw. *byssus* übersetzt – auf Deutsch je weisse Seide – Byssus – köstliche bzw. feine Leinwand. In der Übersetzung von 1951 ist in Genesis 41,42 von Byssus die Rede, in Sprüche 41,22 hingegen von Linnen. Beide Byssus-Nennungen in Gen 41,42 haben in Klammern die Ergänzung „feinste weisse Baumwolle“.

Im Hebräischen des Alten Testaments gibt es jedoch noch zwei weitere Begriffe für Leinen: *Bād* und *Pištim*.³⁴ Meistens werden beide Begriffe in der Vulgata mit *linea* übersetzt, auf Deutsch mit Leinen – beides mit Ausnahmen.

Pištim ist in Latein (meistens) *linea*; auf Deutsch, zeitlich aufsteigend: leinen – Linnen – leinen – leinen. *Bād* bei 2 Samuel 6,14 ist in Latein mit *lineo*, auf Deutsch in allen vier Versionen mit dem Adjektiv leinen übersetzt. Eine Ausnahme bildet 1 Chronik 15,27: hier wird *Bād* im Lateinischen mit *byssino* übersetzt, woraus auf deutsch, zeitlich aufsteigend, leinen – Byssus – leinen – Baumwolle wird.

Tabelle 1.2: Die hebräischen Begriffe Bād und Pištim für Leinen im Alten Testament und ihre Übersetzung in Latein und Deutsch vom 16.–20. Jahrhundert.

Vers im AT/ Hebräisch	Biblia Sacra Nova Vulgata	Luther 1545	Elberfelder 1871	Luther 1912	Schlachter 1951
Levitikus 13,47 Pištim	<i>Si in veste lanea sive linea lepra fuerit</i>	Wenn an einem Kleide ..., es sei wollen oder leinen	an einem Kleide von Wolle oder an einem Kleide von Linnen	Wenn an einem Kleid ..., es sei wollen oder leinen	Wenn an einem Kleide ..., es sei wollen oder leinen
2 Samuel 6,14 Bād	<i>Porro David erat accinctus ephod lineo</i>	und war begürtet mit einem leinenen Leibrock	und David war mit einem leinenen Ephod	und war begürtet mit einem leinenen Leibrock	und war mit einem leinenen Ephod umgürtet
1 Chronik 15,27 Bād	<i>Porro David indutus pallio byssino</i>	Und David hatte einen leinenen Rock an	angetan mit einem Oberkleide von Byssus	David hatte einen leinenen Rock an	mit einem Oberkleide von feiner Baumwolle umgürtet

Tabelle 1.3: Vier hebräische Begriffe für Leinen im Alten Testament und ihre Übersetzungen in Latein und in Deutsch vom 16. bis 20. Jahrhundert.

Hebräisch	Būš	Šeš	Bād	Pištim
Latein	<i>byssus, serico</i>	<i>byssus</i>	<i>Linea</i>	<i>linea oder byssus</i>
Deutsch	Leinen Byssus Leinwand Baumwolle	weisse Seide Byssus (= <i>feinste weisse Baumwolle</i>) köstliche Leinwand gel(b)e Seide ¹	Seide Leinwand Byssus weisse Baumwolle	Leinwand Byssus Baumwolle

Anmerkungen

1 Gele Seide ist in der ersten Lutherbibel zu finden.

Tab. 1.3 zeigt im Unterschied zu Tab. 1.1 und 1.2 nicht die zeitlichen

Veränderungen des Begriffs Byssus über die Jahrhunderte, sondern allgemein deren Vielfalt: Alle vier hebräischen Begriffe für Leinen werden auch mit Byssus (kursiv) übersetzt. Das Gleiche gilt für englische, italienische und französische Übersetzungen, wie in einer folgenden Publikation gezeigt werden wird.

Diese Untersuchungen verfolgen nicht das ehrgeizige Ziel herauszufinden, was mit dem Begriff Byssus in der Bibel gemeint war. Es scheint, als ob jede Generation von Bibelübersetzern davon eine eigene Vorstellung hatte – oder gar keine. Obwohl bei Bibelübersetzungen ab dem 18. Jahrhundert zunehmend historisch-kritische Methoden angewandt wurden, ist keine konsistente Verwendung des Begriffs Byssus erkennbar.

Aristoteles als vermeintlicher Namensgeber

Wenn wir den Grund suchen für all diese Unklarheiten und Missverständnisse rund um den Begriff Byssus, stossen wir irgendwann auf Aristoteles. Er wird quasi als „Vater der Muschelseide“ bezeichnet, da er als erster den Faserbart der Pinna mit Byssus bezeichnet habe.³⁵ Bezon fasst mehr als 2000 Jahre Muschelseidegeschichte in atemberaubender Kürze zusammen: „Aristote nomme byssus la soie des pinnes marines, dont on a fait des bas, des gants et autres ouvrages[...]“.³⁶ Fabbroni war bereits 1782 zum gleichen Schluss gekommen: „Aristotile chiamò Bisso il filo lucido con cui questa Conchiglia si fissa sugli scogli“.³⁷ Haben sich beide auf Diderots Encyclopédie von 1751 verlassen? Unter dem Begriff „BISSUS“ ist dort zu lesen: „Aristote qui les [die Haftfasern der Pinna] nomme bissus, ou soie, des coquilles qui les portent“.³⁸ Wie kam es dazu, oder besser: was hat Aristoteles mit Muschelseide zu tun? Hier liegt ein Übersetzungs- oder genauer Akzentfehler vor, der auf das 15. Jahrhundert zurückgeht: ein für die Geschichte der Muschelseide überaus folgenreicher Fehler.

Im 4. Jahrhundert v. Chr. schreibt Aristoteles seine Geschichte der Tiere, die *Historia animalium*. Er beschreibt auch die Pinna, also die Steckmuschel (HA 547b15): „Αἱ δὲ πίνναι ὀρθαὶ φύονται ἐκ τοῦ βυσσοῦ ἐν τοῖς ἀμμώδεσι καὶ βορβορώδεσιν“. Willem van Moerbeke (um 1215–1286), ein flämischer Dominikaner und bedeutender Übersetzer antiker Schriften, übersetzt im 13. Jahrhundert korrekt: „*Pinnae rectae nascuntur ex fundo in arenosis [...]*“ („Die Steckmuscheln wachsen aufrecht aus der Tiefe [...]“); ὁ βυσσός – männlich, mit Betonung auf der zweiten Silbe – ist die Tiefe. Aristoteles bemerkt ausserdem über sesshafte Muscheln:³⁹ „Of those that keep to one spot the pinnae are rooted to the ground“. Der Begriff Byssus aber findet keine Erwähnung.

200 Jahre später verfasst Theodorus Gaza (um 1400 – um 1475), ein in Italien lebender Humanist aus Byzanz, eine Neuübersetzung von Aristoteles' Schrift. Er verändert Aristoteles' Text beträchtlich, denn – so erläutern Beullens und Gotthelf – Gaza war überzeugt, dass „a translator of Aristotle must first do

his best to restore the text to the form the philosopher had originally given it, and to do so he will have to make substantial changes *ad mentem* Aristotelis“.⁴⁰ Aristoteles verbessern, sozusagen. Gaza war, zumindest im Hinblick auf den Text, der uns interessiert, nicht sehr erfolgreich. Bei ihm hiess es nun: „*Pinnae erectae locis arenosis coenosisque ex bysso [...] proveniunt*“, („[...] die Pinnae wachsen aufrecht aus ihrem Byssus [...]“); ἡ βύσσος – weiblich, mit Betonung auf der ersten Silbe – ist feines Leinen oder feine Faser.

Das also ist der Hintergrund des zoologischen Begriffs Byssus. Gazas Übersetzung von Aristoteles' *Historia animalium* erschien 1476 in Venedig und war ein unmittelbarer Erfolg – sie überholte in ihrer Bedeutung sämtliche vorherigen Übersetzungen.⁴¹ Während Moerbekes Version erst – und nur in Teilen – 1908 gedruckt wurde, erlebte diejenige von Gaza bis Ende des 16. Jahrhunderts bereits über 40 Auflagen.⁴² Von diesem Moment an bekam der bereits vorher mehrdeutige antike Begriff Byssus – Leinen? Baumwolle? Seide? – die zusätzliche Bedeutung einer tierischen Muschelfaser – und wurde damit auf die Muschelseide übertragen. „In this sense, however, the word was not used in the language of the ancients“ – das wusste bereits Laufer 1915.⁴³

„*Byssus terrenus est et marinus*“

Der französische Naturforscher Guillaume Rondelet (1507–1566), zu dem uns die begriffsgeschichtliche Spur als nächstes führt, verehrte Gaza. In seinem 1555 veröffentlichten Buch *Universæ aquatiliū* verwendet er den Begriff Byssus erstmals in diesem doppelten Sinn: „*Byssus terrenus est et marinus*“: Es gibt zwei Sorten Byssus, einer vom Land und einer vom Meer. Bereits drei Jahre später, 1558, kritisiert der Schweizer Naturforscher Konrad Gesner (1516–1565) Gazas Übersetzung und die Verwendung des Begriffs Byssus. Weitere Sprachforscher und Zoologen wiesen in der Folge auf die falsche Übersetzung hin.⁴⁴ Er wurde denn auch mit der Zeit korrigiert. 1837 lesen wir über den „Byssus der pinna, [...] denen man (wohl erst später) wegen einiger Aehnlichkeit mit der alten Byssus unpassend denselben Namen gab“.⁴⁵ Besonders hartnäckig hielt sich der Fehler im Englischen, wo noch zu Beginn des 20. Jahrhunderts von Thompson übersetzt wurde: „The pinna grows straight up from its tuft of anchoring fibres [...]“.⁴⁶

Die Schlussfolgerung dieses Überblicks muss lauten: Der Begriff Byssus in schriftlichen Quellen vor 1500 hat nichts mit der Faser der Steckmuschel und somit auch nichts mit Muschelseide zu tun. Damit handelt es sich auch beim biblischen Byssus nicht um Muschelseide. Für das Alte Testament wird dies durch neueste Studien jüdischer Leinenexperten bestätigt.⁴⁷

Aber: Muschelseide war in der Antike sehr wohl bekannt, nur wurde sie nicht Byssus genannt. „From these filaments, textiles can be obtained, they are mentioned in Greek texts from the 2nd cent. AD; [...] but they are never called *byssus*“.⁴⁸ Entweder wurde sie umschrieben, oder sie wurde mit Begriffen

bezeichnet, die wir heute noch nicht kennen. Auf jeden Fall ist bis heute kein einziger klassischer Text bekannt, der den Begriff *byssus* im Lateinischen oder βύσσος im Griechischen in Verbindung bringt mit einem textilen Muschel- oder Meeresprodukt.

Muschelseide: erste schriftliche und materielle Nachweise

Das Textilmaterial Muschelseide wurde also vor dem 15. Jahrhundert umschrieben. Drei Beispiele:

Tertullians Schrift *De Pallio* (Über den Philosophenmantel), in der er den herrschenden Luxus in der Kleidermode geißelt, ist die erste schriftliche Quelle, die sich klar auf Muschelseide bezieht.⁴⁹ Sie stammt aus dem 2. Jahrhundert n. Chr.

Vom Heiligen Basilius dem Grossen (331–379 n. Chr.) ist ein Predigttext überliefert: „Womit nährt die Steckmuschel die goldene Wolle, die bisher noch kein Schönfärber nachgemacht hat?“⁵⁰ Im Englischen wird diese goldene Wolle mit „golden fleece“ übersetzt.⁵¹ Dieses Zitat dürfte der Ursprung der auch heute noch kolportierten Legende sein, dass das Goldene Vlies des Jason aus der griechischen Mythologie eigentlich Muschelseide meine.⁵²

Dass die Muschelseide auch im byzantinischen Reich bekannt war, wissen wir von Procopius, einem spätantiken Historiker des 6. Jahrhunderts. Er berichtet von einem Mantel

made of wool, not such as is produced by sheep, but gathered from the sea. Pinnos the creature is called on which this wool grows.⁵³

Obwohl im Alten Testament keine Muschelseide erwähnt wird, war sie im jüdischen Umfeld durchaus bekannt. Das zeigt eine 2013 – vorläufig erst auf Hebräisch – erschienene Studie, eine Neuformulierung von Maimonides' *Mishneh Torah*, der Basis des Talmud. „Sea-silk [...] was available both in the Land of Israel during the Mishnaic period (c. 225 CE) and in Egypt during Maimonides' period (ca. 1200 CE)“.⁵⁴

Das älteste bis heute bekannte Textilfragment aus Muschelseide stammt aus dem 4. Jahrhundert. Es wurde 1912 in einem weiblichen Mumiengrab in Aquincum, dem heutigen Budapest, entdeckt. Dieses Fragment, das mit einiger Wahrscheinlichkeit aus einer oströmischen Provinz stammen dürfte, ist bis heute der einzige materielle Beweis, dass die Muschelseide bereits in der Antike hergestellt wurde. Leider ging dieses wichtige Zeugnis in den Wirren des Zweiten Weltkriegs verloren.⁵⁵

Bezeichnungen für Muschelseide seit dem 15. Jahrhundert

Schriftliche Quellen aus dem Spätmittelalter, die auf Muschelseide hinweisen könnten, sind rar. Am ehesten sind sie im islamischen Umfeld zu finden,⁵⁶ wobei auch hier begriffliche Unklarheiten bestehen. In einem florentinischen Handelsverzeichnis von 1442 sind „beretti di lana di pesce“ aufgeführt,

„Mützen aus Fischwolle“.⁵⁷ Tatsächlich ist *lana di pesce* nur eine der vielen Bezeichnungen für Muschelseide, die seit dem Beginn des Buchdrucks verwendet werden.

Mit dieser Zusammenstellung werden zwei Dinge deutlich: In allen vier Sprachen werden Materialbegriffe – Wolle oder Seide, nie aber Leinen und Baumwolle – mit der Herkunft aus dem Meer – mit Fischen oder Muscheln – in Verbindung gebracht. Und in allen vier Sprachen taucht der Begriff *Byssus* auf – in der Tabelle kursiv hervorgehoben.

Übersetzungen aus dem Vokabular der Textiltechniken des Centre International d'Études des Textiles Anciens CIÉTA von 1971 ergänzen die Tabelle. Diese zeigen symptomatisch die – zumindest damalige – Ratlosigkeit. Denn die Begriffe *soie de coquillage* oder *seta della conchiglia* sind zwar wörtliche Übertragungen des deutschen Begriffs Muschelseide, die jedoch in Originalquellen nirgends zu finden sind.

Der deutsche Begriff Muschelseide findet sich zum ersten Mal 1766, bezeichnenderweise in einem *Hand-Buch oder kurze Anweisung wie man Naturalien-Sammlungen mit Nutzen betrachten soll*.⁵⁸ Ein Grossteil der heute noch existierenden Textilobjekte aus Muschelseide fanden über Naturalien- und Kuriositätenkabinette den Weg in die daraus hervorgegangenen naturhistorischen Museen.⁵⁹

Bisso marino erscheint 1681 im ersten ausschliesslich Muscheln und Schnecken gewidmeten Buch von Filippo Buonanni (1638–1725). Es trägt den poetischen Titel *Ricreatione dell'occhio e della mente nell'osservation' delle chioccioline*, also „Erholung des Auges und des Gemüts bei der Beobachtung von Schnecken“ und ist in italienischer Sprache geschrieben. Damit ist es eines der ersten naturwissenschaftlichen Bücher, das nicht auf Lateinisch, sondern in einer Volkssprache verfasst ist (eine lateinische Fassung erscheint jedoch bereits 1684). Buonanni spricht von *bisso marino*, also Meeresbyssus und setzt diesen dem *bisso terrestre* entgegen, dem Byssus vom Land, welcher aus Leinen oder Baumwolle bestehe.⁶⁰

Die englische Bezeichnung *sea-silk* ist neueren Datums. Zwar finden wir in einem *Book of nature* aus dem Jahr 1828 den *sea silk-worm*, gemeint ist damit aber die Steckmuschel.⁶¹ Erst in einem Textilfachbuch von 1947 wird zum ersten Mal von *sea-silk* gesprochen.⁶² Auch der französische Begriff *soie marine* ist relativ späten Datums. Der französische Naturforscher René-Antoine de Réaumur (1683–1757) nennt die Byssusfäden der Steckmuschel *soie de la mer*.⁶³ Der französische Dichter Vincent Campenon beschreibt 1812 in einem seiner bekanntesten Gedichte über ein biblisches Thema „tissus de lin soyeux et du moelleux byssus“;⁶⁴ letzterer wird im Anhang als *soie marine* interpretiert.

Tabelle 1.4: Bezeichnungen für Muschelseide seit dem 15. Jahrhundert auf Deutsch, Italienisch, Englisch und Französisch.

Deutsch	Italienisch	Englisch	Französisch
Muschelseide	<i>Bisso marino</i>	Sea-silk	Soie marine
<i>Byssus</i>	seta di mare seta marina	<i>byssus silk</i> pinna silk	soie de mer soie de pinne soie de pinne mariné soie de byssus
<i>Byssusseide</i>			
Seeseide	lana marina	marine wool	
Fischseide	lana di nacchera	sea-wool	laine de mer
Steckmuschelseide Meeresseide	lanapinna	fish wool	laine marine
Pinnamarina-Seide	lana pena lanapesce	silkworm of the sea	laine de pinne
Seewolle			
Fischwolle	<i>bisso</i>	<i>marine byssus</i>	<i>byse</i> <i>byssus de pinne marine</i>
Meerwolle	pelo d'astura		poil de nacre
	CIETA: seta della conchiglia	CIETA: Pinna, sea-silk, sea-wool	CIETA: soie de coquillage

Ausblick

Ich hoffe, dass ich mit dieser Arbeit einige Missverständnisse um die Begriffe *Byssus* und *Muschelseide* klären konnte. Die Frage aber, wie Muschelseide in verschiedenen Zeiten und in verschiedenen Sprachen bezeichnet wurde, bleibt noch weitgehend unbeantwortet. Was genau bedeutet *pinnikon* im Periplus? Ist die *lana marina* in Diokletians Preisedikt tatsächlich Muschelseide? Schön wäre es, wenn Arabisten den Begriffen *Abū Ḳalamūn* für die Pinna und *ṣūf al-baḥr* („sea wool“) ⁶⁵ nachgehen und Sinologinnen nach weiteren Hinweisen für *shui-yang* (water sheep) ⁶⁶ suchen könnten – beide weisen auf Muschelseide hin.

Bibliographie

- Baker, Patricia L. (1995) *Islamic Textiles*, London, British Museum Press.
- Balme, David M. (2002) *Aristotle: 'Historia Animalium': Volume 1, Books I–X: Text, Band 1, Bücher 1–10*. Cambridge.
- Basso-Arnoux, Giuseppe (1916) *Sulla pesca ed utilizzazione della "Pinna Nobilis" e del relativo bisso*. Roma.
- Beekes, Robert (2009) *Etymological Dictionary of Greek*. Leiden.
- Bellieni, Camillo (1973) *La Sardegna e i Sardi nella civiltà dell'Alto Medioevo*. Cagliari.
- Beullens, Pieter und Gotthelf, Allan (2007) „Theodore Gaza's Translation of Aristotle's De Animalibus: Content, Influence, und Date“, *Greek, Roman, and Byzantine Studies* 47, 469–513.
- Bezon, Jean (1856) *Dictionnaire général des tissus anciens et modernes*. Lyon.
- Blümner, Hugo (1875) *Technologie und Terminologie der Gewebe und Künste bei Griechen und Römern*. Leipzig.

Bock, Franz Johann Joseph (1866) *Geschichte der liturgischen Gewänder des Mittelalters oder Entstehung und Entwicklung der kirchlichen Ornate und Paramente*. Bonn.

Bock, Franz Johann Joseph (1895) *Die textilen Byssus-Reliquien des christlichen Abendlandes, aufbewahrt in den Kirchen zu Köln, Aachen, Cornelimünster, Mainz und Prag*. Aachen.

Boulnois, Luce (2010) *La route de soie: dieux, guerriers et marchands*. Genève.

Brandes, Heinrich (1866) *Ueber die antiken Namen und die geographische Verbreitung der Baumwolle im Alterthum*. Leipzig.

Braun (Braunius), Johannes (1680) *Vestitus sacerdotum hebraeorum: sive commentarius amplissimus in Exodi cap. 28 ac 39 et Levit. cap. 16*. Amsterdam.

Brühl, Ludwig (1938) „Muschelseide“, in Ferdinand Pax und Walter Arndt (eds) *Die Rohstoffe des Tierreichs*. Berlin, 963–985.

Brunello, Franco (1968) *L'arte della tintura nella storia dell'umanità*. Vicenza.

Buonanni, Filippo (1681) *Ricreatione dell'occhio e della mente – Nell'Osseuation' delle Chiocciolate*. Roma.

Campenon, Vincent (1812) *L'enfant prodigue: poème en IV chants*. Gent.

Campi, Emidio (2004) „Il bisso nella Bibbia“, in Evangelina Campi (ed.) *La seta del mare – il bisso. Storia, cultura, prospettive*. Taranto, 201–205.

Carta Mantiglia, Gerolama (1997) „La produzione del bisso marino“, in Gabriella Mondardini Morelli und Giovanna Lilliu (eds) *Pesca e pescatori in Sardegna, Mestieri del mare e delle acque interne*. Milano, 89–99.

Chambers, Ephraim und Scott, George Lewis (1753) *A supplement to Mr. Chambers's cyclopædia: or, universal dictionary of arts and sciences*. London.

Cole, Chris (2005) „The Golden Fleece“, *Noesis. The Journal of the Mega Society* 179, 7–15.

Cronstedt, Axel Fredrik (1770) *Versuch einer Mineralogie*. Copenhagen/Leipzig.

Czihak, Gerhard und Dierl, Wolfgang (1961) *Pinna nobilis L. – Eine Präparationsanleitung*. Stuttgart.

Dalley, Stephanie (1991) „Ancient assyrian textiles and the origins of carpet design“, *IRAN, J. of the British Institute of Persian Studies* 29, 117–135.

de Gaulejac, Béatrice (1993) *Etude ecophysiologique du mollusque bivalva méditerranéen Pinna nobilis L. – reproduction; croissance; respiration*. Marseille.

de Réaumur, René Antoine Ferchault (1714) „Des différentes manières dont plusieurs espèces d'animaux de mer s'attachent au sable, aux pierres, et les uns autres“, *Histoire de l'Académie royale des sciences, Mémoires*, Paris, 109–136.

de Simone, Luigi Giuseppe (1867) *La madreperla tarentina e il suo bioccolo*. Monografia illustrativa di un'album di lavori in lanapenna spedito all'esposizione di Parigi (1867). Taranto.

Diderot, Denis und D'Alembert, Jean Baptiste le Rond (eds) (1751) *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Paris.

Ecsedy, Hilda (1975) „Böz – An exotic cloth in the Chinese imperial court“, *Altorientalische Forschungen* I, 3, 145–153.

Fabbroni, Adamo (1782) *Del bombice e del bisso degli antichi*. Perugia.

Fleury, Claude und Clarke, Adam (1825) *Manners of the ancient Israelites: containing an account of their peculiar customs and ceremonies, their laws, polity, religion, sects, arts and trades, divisions of time, wars, captivities, & c. with a short account of the ancient and modern Samaritans*. Written originally in French by Claude Fleury. New York.

Forbes, Robert James (1956) *Studies in ancient technology*. Leiden.

Gardner Wilkinson, John (1842) *Manners and Customs of the Ancient Egyptians: Including Their Private Life, Government, Laws, Arts, Manufactures, Religion and Early History*. Vol. 3. Murray.

Geoffroy, Claude Joseph (le jeune) (1712) „Suite des observations sur les bézoards“, *Histoire de l'Académie royale des sciences, Mémoires*. Paris.

Gibbon, Edward [1879 (1766)] *The history of the decline and fall of the Roman empire* (with notes by Dean Milman, M. Guizot and William Smith), vol. IV. New York.

Gilroy, Clinton G. (1845) *The History of silk, cotton, linen, wool and other fibrous substances; including observations on spinning, dyeing and weaving*. New York.

Goitein, Shlomo Doy (1967) *A Mediterranean Society. The Jewish communities of the arab world as portrayed in the documents of the Cairo Geniza*. Berkeley/Los Angeles.

Good, John Mason (1828) *The book of nature*. New York.

Halm, Heinz (2003) *Die Kalifen von Kairo. Die Fatimiden in Ägypten 973–1074*. München.

Hill, John (2009) *Through the Jade Gate to Rome. A study of the Silk Routes during the Later Han Dynasty 1st to 2nd Centuries CE. An annotated translation of the chronicle on the ‚Western Regions‘ from the Hou Hanshu. Appendix B: The Story of Sea Silk*. Lexington.

Horden, Peregrine und Purcell, Nicholas (2000) *The Corrupting Sea. A study of Mediterranean history*. Oxford.

Idris, Hady Roger (1962) *La Berbérie orientale sous les Zirides, Xe–XIIIe siècles*. Paris.

Jantzen, Herbert (2006) „Die Ehe nach der Heiligen Schrift“, *Unterwegs notiert* 39, Dättlikon.

Karabacek, Joseph (1882) *Ueber einige Benennungen mittelalterlicher Gewebe*. Wien.

Kersken, Sabine Aletta (2008) *Töchter Zions, wie seid ihr gewandet? Untersuchungen zu Kleidung und Schmuck alttestamentlicher Frauen*. Münster.

Koch, Paul-August und Satlow, Günther (eds) (1965) *Grosses Textil-Lexikon*. Stuttgart.

Laufer, Berthold (1915) „The story of the pinna and the syrian lamb“, *The Journal of American Folklore* 28, 103–128.

Laufer, Berthold (1919) *Sino-iranica. Chinese Contributions to the History of Civilization in Ancient Iran, with Special Reference to the History of Cultivated Plants and Products, Appendix I: Iranian Elements in Mongol*. Chicago.

Licatense, Antonina (1989) *Stoff- und Seidenbezeichnungen im mittelalterlichen Italien*. Saarbrücken.

Lombard, Maurice (1978) *Les textiles dans le Monde Musulman du VIIe au XIIe siècle*. Vol. 3. Paris/La Haye/New York.

Long, George (1846) *The Egyptian Antiquities in the British Museum: Monuments, Obelisks, Temples, Sphinxes, Sculpture, Statues, Paintings, Pyramids, Mummies, Papyrus, and the Rosetta Stone*. Vol. 2. London.

Maeder, Felicitas (2002) „The Project Sea-silk – Rediscovering an Ancient Textile Material“, *Archaeological Textiles Newsletter ATN* 35, 8–11.

Maeder, Felicitas (2004) „Muschelseide – wie weiter?“ *Archaeological Textiles Newsletter ATN* 39, 12–15.

Maeder, Felicitas (2008) „Sea-silk in Aquincum: First production proof in antiquity“ in Carmen Alfaro (et al.) *Purpurae Vestes II, Textiles and Dyes in Antiquity. Actas del II Symposium Internacional sobre Textiles y Tintes del Mediterraneo en el mundo antiguo*. Universitat de Valencia, 109–118.

Maeder, Felicitas (2009) „Die Edle Steckmuschel und ihr Faserbart: Eine kleine Kulturgeschichte der Muschelseide“, *Mitteilungen der Naturforschenden Gesellschaften beider Basel* 11, 15–26.

Maeder, Felicitas (2010) „La soie marine en France et les objets tricotés du XIVe–XXe siècle“, in Marguerite Coppens und Claude Coupry, *La Maille. Une Histoire à Ecrire*. Association Française d'Etude du Textile, en collaboration avec les Musées royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles. Paris/Bruxelles, 77–101.

Maeder, Felicitas (2012) „Gesucht und gefunden: Muschelseide in einem Wollmusterbuch des 18. Jahrhunderts“, *Das Monschauer Land, Jahrbuch* 2013, 10–22.

Maeder, Felicitas und Halbeisen, Marcel (2001) „Muschelseide: auf der Suche nach einem vergessenen Material“, *Waffen- und Kostümkunde* 1, 33–41.

Maeder, Felicitas und Halbeisen, Marcel (2002) „Il Bisso marino: alla ricerca di un materiale perduto“, *Jacquard* 50, 4–10.

Maeder, Felicitas, Hänggi, Ambros und Wunderlin, Dominik (2004) *Muschelseide – Goldene Fäden vom Meeresgrund/Bisso marino – Fili d'oro dal fondo*

del mare. Ausstellungskatalog. Milano.

Makbili, Yohai (ed.) (2013) *The Code of Maimonides. The complete Restatement of the Oral Laws (Mishneh torah by Rabbi Moshe ben Maimon). Tenth Book, Book of Purity (Sefer Taharah), Part III. An Exact Edition Based on Authentic Manuscripts, with Diacriticals, a concise Commentary and Indexes.* Israel.

Mastrocinque, Beniamino (1928) *Bisso e porpora – per la rinascità delle due grandi industrie.* Consiglio Provinciale dell'Economia di Taranto. Taranto.

Matthews, Joseph Merritt (1947) *Matthews' Textile Fibers. Their Physical, Microscopical, and Chemical Properties.* New York/London.

McKinley, Daniel (1998) „Pinna and her silken beard: a foray into historical misappropriations“, *Ars Textrina* 29, 9–223.

Meloni, Giuseppe (2007) „L'origine dei Giudicati“, in Brigaglia, Manlio *et al.* (eds) *Storia della Sardegna*, vol. 2: dal Tardo Impero romano al 1350. Roma/Bari, 1–32 (<http://eprints.uniss.it/5539/>).

Mongez, Antoine (l'ainé) (1818) „Recherches sur l'habillement des anciens: Ière Partie. Matières employées par les anciens pour leurs vêtements, et du travail de ces matières“, *Histoire et Mémoires de l'Institut Royal de France. Classe d'Histoire et de Littérature Ancienne.* Paris, 222–314.

Müller, August (1837) „Ueber die Byssus der Acephalen“, *Archiv der Naturgeschichte* 3, 1–46.

Müller, Mechthild, Babin, Malte-Ludolf und Riecke, Jörg (eds) (2013) *Das Thema Kleidung in den Etymologien Isidors von Sevilla und im Summarium Heinrici* 1. Berlin.

Nagy, Lajos (1935) *Aquincumi Mumia-temetkezések. Mumiengröbnisse aus Aquincum.* Budapest.

Neuburger, Albert (1919) *Die Technik des Altertums.* Leipzig.

Olck, Franz (1897) „Byssos“, in: Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft, 1897, Bd III, 1, Sp. 1108–1114.

Pagnini della Ventura, Giovanni Francesco und Pegolotti, Francesco Balducci (1766) *Della decima e di varie altre gravzze imposte dal comune di Firenze, della moneta e della mercatura de' Fiorentini fino al secolo XVI. Tomo quarto contenente la pratica della mercatura scritta da Giovanni di Antonio da Uzzano nel 1442.* Lucca.

Pellat, Charles (ed.) (1950) *Al Muqaddasi (vers 375 = 985): Description de l'Occident Musulman aus IVe = Xe siècle.* Texte arabe et traduction française. Alger.

Pelliot, Paul (1959) *Notes on Marco Polo.* Paris.

Pignotti, Lorenzo (1843) *Storia della Toscana sino al principato con diversi saggi sulle scienze, lettere e arti.* Capolago.

Poli, Giuseppe Saverio (1795) *Testacea utriusque siciliae eorumque historia et anatome tabulis aeneis illustrata*. Parma.

Quenouille, Nadine (2005) „Some aspects of the Textile Industry in Roman Egypt. New Archaeological and Papyrological Researches on the Fayyum“, *Papyrologica Lupiensia* 14, 229–250.

Raschmann, Simone-Christian (1995) *Baumwolle im türkischen Zentralasien. Philologische und wirtschaftshistorische Untersuchungen anhand der vorislamischen uigurischen Texte*. Wiesbaden.

Remie Constable, Olivia (1996) *Trade and Traders in Muslim Spain: The Commercial Realignment of the Iberian Peninsula, 900–1500*. Cambridge.

Róna-Tas, András (1975) „Böz in the Altaic World“, *Altorientalische Forschungen* 3, 155–163.

Rondeletius (1555) *Universae aquatilium historiae*. Lyon.

Rosa, Don Michele (1786) *Delle Porpore e delle materie vestiarie presso gli antichi*. Modena.

Rudolph, Daniel Gottlieb (1766) *Hand-Buch oder kurze Anweisung wie man Naturalien-Sammlungen mit Nutzen betrachten soll*. Kopenhagen.

Sagot-Ortega, Aurore (1992) „Le byssus ou laine d’or“, *Techniques et Culture* 19, 191–196.

Schrader, Otto (1886) *Linguistisch-historische Forschungen zur Handelsgeschichte und Warenkunde*. Jena.

Scot, David (1827) „On the substance called Fine Linen in the Sacred Writings“, *The Edinburgh New Philosophical Journal* 3, 71–81.

Serjeant, Robert Bertram (1972) *Islamic Textiles. Material for a history up to the mongol conquest*. Beirut.

Seydel, Emil (1909) *Untersuchungen über den Byssusapparat der Lamellibranchiaten*. Zoologische Jahrbücher, Abt. für Anatomie und Ontogenie der Tiere. Jena.

Šiletić, Tihana (2004) „Die Edle Steckmuschel *Pinna nobilis* (Linnaeus, 1758)“, in Felicitas Maeder, Ambros Hänggi und Dominik Wunderlin (eds) (2004) *Muschelseide – Goldene Fäden vom Meeresgrund/Bisso marino - Fili d’oro dal fondo del mare*. Ausstellungskatalog. Milano, 29–43.

Smith, William (1854) *Dictionary of Greek and Roman Geography*. London.

Sroka, Peter (1995) „Kostbarer Faserstoff aus der Antike. Handelt es sich beim biblischen Byssus um Muschelseide?“, *Restauro* 5, 338–342.

Strippoli, Pasquale (2004) „Rita del Bene“, in Evangelina Campi (ed.) *La seta del mare – il bisso. Storia, cultura, prospettive*. Taranto, 141–163.

Thompson, D’Arcy Wentworth (1910) *The Works of Aristotle Translated into English*. Vol. 4, *Historia Animalium*. Oxford.

Treviranus, Ludolph Christian (1844) „Noch einige Worte über Byssus Flos

Aquae“, *Linnaea: Ein Journal Für Die Botanik in Ihrem Ganzen Umfange* 18, 1–8.

Turner, Ruth D. und Rosewater, Joseph (1958) „The family Pinnidae in the Western Atlantic“, in William James Clench (ed.) *Johnsonia: Monographs of the marine mollusks of the Western Atlantic*. Cambridge, 285–326.

van der Feen, P. J. (1949) „Byssus“, *Basteria* 13, 66–71.

Vial, Gabriel (1983) „A propos d’une soierie façonnée, dite de ‚Byssus‘“, *Bulletin du Centre International d’Etude des Textiles Ancien CIETA* 5758, 50–60.

Vicente, Nardo (2000) *La Grande Nacre de Méditerranée: Pinna nobilis L.* (1758). <http://pinnanobilis.free.fr> (6.4.2014).

Villani, Giovanni (1947/48) *La pinna nobilis con particolare riferimento alla lavorazione del bisso e sua possibile rinascita industriale*. Bari.

Villard, Pierre (2010) „Les textiles néo-assyriens et leurs couleurs“, in Cécile Michel und Marie-Louise B. Nosch (eds) *Textile Terminologies in the Ancient Near East and the Mediterranean from the 3rd to the 1st Millennia BC*. Ancient Textiles Series 8. Oxford, 388–399.

Wild, John Peter (2007) „Methodological introduction“, in Carole Gillis und Marie-Louise B. Nosch (eds) *Ancient Textiles. Production, Craft and Society*. Oxford.

Wild, John Peter (1970) *Textile manufacture in the Northern Roman provinces*. Cambridge.

Wipszycka, Ewa (1965) *L’industrie textile dans l’Egypte romaine*. Warschau/Krakau.

Yates, James (1843) *Textrinum antiquorum: An account of the art of weaving among the ancients: Part I, on the raw materials used for weaving*. London.

Zanetti, Ginevra (1964) „Un’ antica industria sarda: il tessuto d’arte per i paramenti sacri“, *Archivio Storico Sardo* 29, 193–273.

Zavodnik, Dusan, Hrs-Brfenko, Mirjana und Legac, Mirjana (1991) „Synopsis on the fan shell *Pinna nobilis* L. in the eastern adriatic sea“, in Charles François Boudouresque, Michel Avon und V. Gravez (eds) *Les Espèces Marines à Protéger en Méditerranée*. Marseille, 169–178.

¹ Iso Camartin, Neue Zürcher Zeitung vom 4.3.2002.

² Der vorliegende Artikel basiert auf meinem Vortrag an der Internationalen Tagung „Weben und Gewebe in der Antike“ von 2012. Ich danke Prof. Henriette Harich-Schwarzbauer für die Gelegenheit, zum ersten Mal meine Arbeit an der Universität Basel vorzustellen. Eine erweiterte Fassung präsentierte ich als keynote lecture am International Workshop „Treasures from the sea – Sea-silk and Shell purple dye in antiquity“ in Lecce, Italien (26.–28. Mai 2013).

³ Die wichtigsten Arbeiten sind: Yates 1843; de Simone 1867; Karabacek 1882; Laufer 1915; Basso-Arnoux 1916; Mastrocinque 1928; Brühl 1938; Villani 1947;

Zanetti 1964; Vial 1983; Sagot-Ortega 1992; Sroka 1995; Carta Mantiglia 1997; McKinley 1998; Maeder 2002, 2005, 2008, 2009, 2010, 2012; Maeder/Halbeisen 2001, 2002; Maeder *et al.* 2004; Strippoli 2004.

⁴ Forbes 1956, 63.

⁵ Schrader 1886, 216. Allerdings erwähnt er bei der Analyse u.a. des Begriffs Byssus mehrmals die „Seide der Steckmuschel“.

⁶ Ein Grund dafür ist wohl, dass die Publikation nur sehr schwer zu finden ist. Der ganze Text kann deshalb auf der Projekthomepage heruntergeladen werden: www.muschelseide.ch/de/bibliographie/Monographien.html.

⁷ Maeder *et al.* 2004 (Ausstellungskatalog).

⁸ Die Projekthomepage ist in deutscher, englischer und italienischer Version verfasst.

⁹ Englisch: fan shell, pen shell, fan mussle; Französisch: jambonneau, nacre; Italienisch: Pinna marina, nacchera.

¹⁰ Zur Biologie der *Pinna nobilis* siehe Poli 1795; Seydel 1909; Turner and Rosewater 1958; Czihak/Dierl 1961; Zavodnik *et al.* 1991; de Gaulejac 1993; Vicente 2000; Šiletić 2004.

¹¹ European Council Habitats Directive 92/43/EEC, on conservation of natural habitats and the wild fauna and flora. Annex IV, Animal and Plant Species of Community Interest in Need of Strict Protection.

¹² Auf der sardischen Insel Sant’Antioco leben noch mehrere Weberinnen, die das Handwerk der Muschelseideverarbeitung beherrschen, dies jedoch nur in kleinstem Rahmen zu Demonstrationszwecken ausüben. Am *International Workshop “Treasures from the sea – Sea-silk and Shell purple dye in antiquity”* in Lecce, Italien (26.–28. Mai 2013) demonstrierten die beiden Weberinnen Assuntina und Giuseppina Pes den ganzen Arbeitsprozess von der Reinigung des Faserbarts bis zum Spinnen und Weben des Muschelseidgarms.

¹³ Die Byssusfasern können unterschiedliche Farbtönungen haben, von braun über olivgrün bis schwarz, je nach Standort der Muschel. Die gereinigten Fasern können vor oder nach der Weiterbearbeitung mit Zitronensaft aufgehellt werden.

¹⁴ Eine Auswahl: Braun 1680; Chambers 1753; Rosa 1786; Mongez 1818; Scot 1827; Gardner Wilkinson 1842; Yates 1843; Gilroy 1845; Long 1846; Smith 1854; Bock 1866 und 1895; Forbes 1956; Wipszycka 1965; Vial 1983; Sroka 1995; Quenouille 2006; Kersken 2008.

¹⁵ Blümner 1875, 179–180; auch die neueste Analyse aufgrund von Papyrustexten aus dem 3. Jahrhundert v. Chr. bis zum 3. Jahrhundert n. Chr. bringt keine Klärung (Quenouille 2005).

¹⁶ Beekes 2009, 249.

¹⁷ Laufer 1919, 574. Schott, Wilhelm (1849) *Ueber das altaische oder finnisch-*

tatarische Sprachengeschlecht. Siehe auch Pelliot 1959.

¹⁸ Pelliot 1959; Róna-Tas 1975; Ecsedy 1975; Raschmann 1995, 25.

¹⁹ Dalley 1991, 121–123. Sie bezieht sich dabei vermutlich auf Ecsedy 1975, die zwar das Textilprodukt der Pinna erwähnt, jedoch auf dem Hintergrund chinesischer Quellen und Begriffe, die noch nicht eindeutig einem bestimmten Material zugeordnet werden können.

²⁰ Dazu mehr in <http://www.muschelseide.ch/de/geschichte.html>.

²¹ Olck 1897.

²² Schrader 1886, 209–210.

²³ „Auch genügte es nicht mehr, seine Tunika zu pflanzen und zu säen, man mußte sein Gewand auch noch aus dem Wasser herausfischen. Das Meer nämlich liefert uns auch Wolle, insofern die prächtigeren Muscheln mit einem Haar von moosiger, wolliger Beschaffenheit versehen sind“. Übersetzung Dr. K. A. Heinrich Kellner (1912): http://www.tertullian.org/articles/kempton_bkv/bkv07_09_de_pallio.htm (konsultiert am 6.4.2014; Text aus: Tertullian, private und katechetische Schriften. Aus dem Lateinischen übersetzt von Dr. K. A. Heinrich Kellner. (Bibliothek der Kirchenväter, 1. Reihe, Band 7) München.

²⁴ Schrader 1886, 210–212. Er ergänzt: „In den nördlichen Sprachen ist das Wort mehrfach verbreitet: got. byssus (byssaun), ahd. bissîn, mhd. bisse ‚feines fremdes Linnengewebe‘, altfl. bisinü, vgl. vysoninü, vysenü, ohne dass sich über die eigentliche Bedeutung desselben etwas sicheres ermitteln liesse“.

²⁵ Brandes 1866, 100.

²⁶ Schrader 1886, 206.

²⁷ Brandes 1866, 105. Die Bedeutung der Begriffe *pinnikon*, auch *pinikon*, *pinninon* oder *pinninon erion* ist noch nicht eindeutig geklärt. Siehe dazu Yates 1843, 151–159; Bellieni 1973, 692; Meloni 2002, 1–32 (nach Zanetti, 1964); Boulnois 2010, 136.

²⁸ Yates 1843, 267–279.

²⁹ Neuburger 1919, 171; siehe auch Fleury/Clark 1825, 59 und Campi 2005.

³⁰ Grosses Textil-Lexikon von Koch/Satlow 1965–66.

³¹ Der Vollständigkeit halber seien hier noch mehrere weitere Interpretationen von Byssus erwähnt: in der Mineralogie veraltet für Asbest (Cronstedt 1770), in der Botanik veraltet für eine Art Alge (Treviranus 1844); als Farbbegriff (Brunello 1968, 58), biblisch als Symbol für die Erde (Forbes 1956, 100) oder, vor allem weisser Byssus, für Reinheit (Jantzen 2006).

³² Wild 2007, 5.

³³ Einige wenige Texte stammen aus dem Aramäischen: Teile der Bücher Daniel und Esra; beide sind jedoch nicht von Interesse im Hinblick auf den Begriff Byssus.

³⁴ Zwei weitere hebräische Begriffe für Leinen – Eṭūn und Kūtoneth – wurden

nicht in diese Untersuchung einbezogen, da sie nicht mit Byssus übersetzt werden. Für sachkundige Hinweise zum Alten Testament danke ich Nahum Ben-Yehuda.

³⁵ Geoffroy 1712; Mongez 1818; Bezon 1856; Carta Mantiglia 1997; Ebenso vgl. Maeder 1999.

³⁶ Bezon 1856, Bd 1, XLIX.

³⁷ Fabbroni 1782, 25.

³⁸ Diderot/D'Alembert 1751, Band 2, 264: Aristoteles, der sie (die Haftfasern der Pinna) Byssus nennt, oder Seide, der Muschel, die sie tragen (Übersetzung durch die Autorin). In dieser Spalte erwähnt er nur kurz den antiken Byssus, aus Elide oder aus Judäa. Dieser, der antike Byssus, findet sich unter dem Begriff *Bysse* beschrieben.

³⁹ van der Feen 1949, 67; Turner/Rosewater 1958.

⁴⁰ Beullens/Gotthelf 2007, 503 and 471.

⁴¹ Beullens/Gotthelf 2007, 503.

⁴² Beullens/Gotthelf 2007, 467–470.

⁴³ Laufer 1915, 105.

⁴⁴ van der Feen 1949, 69; Turner/Rosewater 1958; McKinley 1998; Balme 2002.

⁴⁵ Müller 1837, 2.

⁴⁶ Laufer 1915, 106, nach Thompson 1910. The Works of Aristotle Translated into English. Vol. 4, *Historia Animalium*. Oxford, Clarendon Press.

⁴⁷ Nahum Ben-Yehuda, pers. Mitteilung 2013. Ich widerspreche damit Campi 2005; Kersken 2008, 20–30 und Müller *et al.* 2013, 320–321; alle drei beziehen den biblischen Byssus – nicht nur, aber auch – auf Muschelseide.

⁴⁸ Pelliot 1959, 530; s. auch Sroka 1995; Makbili 2013.

⁴⁹ Siehe dazu Fussnote 24.

⁵⁰ *Homiliae in Hexaemeron*, 7, 6. Quelle: <http://www.unifr.ch/bkv/kapitel2615.htm> (10.4.2014).

⁵¹ Laufer 1915, 110.

⁵² Siehe dazu auch die Studie über verschiedene Interpretationen zum Goldenen Vlies von Cole 2005.

⁵³ *De Aedificiis*, III, I, 17–20. Quelle: <http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Procopius/Buildings/home.html> (6.4.2014) Text aus Henry B. Dewing (1940) Procopius, Works VII. Siehe auch Gilroy 1845, 174–184; Gibbon 1879, 173.

⁵⁴ Makbili 2013: Englische Übersetzung aus dem Hebräischen von Nahum Ben-Yehuda.

⁵⁵ Nagy 1935; Wild 1970, 20; eine ausführliche Analyse dazu in Maeder 2008.

⁵⁶ Sie dazu Pellat 1950, 53; Idris 1962, 455; Goitein 1967, 105; Serjeant 1972, 196; Lombard 1978, III, 113–116; Baker 1995, 41; Remie Constable 1996, 176; Horden/Purcell 2000, 352; Halm 2003, 16.

⁵⁷ Giovanni da Uzzano: *La pratica della mercatura* nel 1442 (Pagnini della Ventura *et al.* 1766); siehe auch Pignotti 1843, 155; Licatese 1989, 119.

⁵⁸ Rudolph 1766, 101.

⁵⁹ Zur Bedeutung von Kuriositätenkabinetten, Kunst- und Naturaliensammlungen und Wunderkammern in der Geschichte der Muschelseide, siehe: Maeder 2009.

⁶⁰ Buonanni 1681, 156; damit bezieht er sich auf Rondelet 1555.

⁶¹ Good 1828, 127.

⁶² Matthews 1947, 728.

⁶³ de Réaumur 1714, 126.

⁶⁴ Campenon 1812, 112.

⁶⁵ Hell. “Abū Ḳalamūn.” *Encyclopaedia of Islam*, First Edition (1913–1936). Edited by M. Th. Houtsma, T. W. Arnold, R. Basset and R. Hartmann. Brill Online, 2014. Reference. 15 February 2014. http://www.paulyonline.brill.nl/entries/encyclopaedia-of-islam-1/abu-kalamun-SIM_0229.

⁶⁶ Hill 2009, 468–476.

Le tissage dans les lettres privées de l'Égypte byzantine: travail domestique ou activité lucrative?

Sophie Gällnö

Dans cet article consacré au tissage dans les lettres privées de l'Égypte byzantine, il s'agira en premier lieu de remettre en question l'interprétation du travail textile féminin attesté dans les lettres privées comme étant une forme de travail purement domestique. Ensuite, il sera question de la rétribution du travail de tissage, lorsque celui-ci est véritablement effectué par des femmes pour des membres de la famille. Enfin, l'image du travail textile féminin domestique au sein de la société égyptienne de l'Antiquité tardive sera également analysée.

La production textile en Égypte romaine

La production textile, qui constituait un secteur économique important de l'Égypte romaine, a fait l'objet de plusieurs études approfondies.¹ Les sources papyrologiques indiquent que les tisserands étaient actifs sur l'ensemble du territoire égyptien;² les femmes tisserandes (γερδίαιναι) sont bien attestées, quoique moins souvent que les tisserands (γέρδιοι), en partie à cause de biais intrinsèques à la documentation papyrologique.³ Ces personnes semblent avoir généralement travaillé dans des ateliers de taille modeste, parfois en famille; les locaux servant d'atelier de tissage étaient sans doute souvent situés dans la maison familiale, et pouvaient ainsi se transmettre entre les générations.⁴

Les papyrus indiquent en outre que les vêtements étaient fabriqués sur commande des clients, et que la confection d'un seul vêtement faisait intervenir un réseau d'artisans spécialisés, qui se chargeaient chacun d'accomplir une partie du travail. Par exemple, un individu qui désirait obtenir un vêtement en laine teinte, devait d'abord apporter de la laine brute à un atelier de teinture, puis la faire filer, avant de confier cette matière première à un atelier de tissage; après avoir récupéré le vêtement tissé, il ne lui restait plus qu'à l'amener à un atelier de foulage. Ce schéma quelque peu théorique, mais qui s'appuie sur les sources papyrologiques, admet évidemment des variantes; par exemple, la personne chargée de tisser le vêtement pouvait également fournir la matière première.⁵

Le travail en réseau dans le domaine de la production textile apparaît parfois dans des lettres privées. Par exemple, dans P. Kell. Gr. I 71 (Kellis, milieu du IV^e s. ap. J.-C.), une lettre envoyée par un homme, Pamouris, à son 'frère'

Psais, on trouve quelques mots émanant de Maria, l'épouse de Pamouris, et destinés à la 'mère' Maria, résidant auprès de Psais; le message entre les deux femmes concerne l'envoi de matériel utilisé pour le tissage, notamment des poids que Maria la jeune veut intégrer dans son métier à tisser (l. 50–51). Dans les papyrus, les termes 'mère', 'père', 'fils', 'fille', 'frère' ou 'sœur' peuvent être employés au sens propre, mais aussi en un sens élargi, lorsque l'on veut exprimer du respect ou de l'affection à une personne de son entourage.⁶ Cependant, Pamouris, Psais et les deux femmes dénommées Maria sont connus par d'autres documents et appartiennent visiblement à la même famille.⁷ Ces deux femmes apparaissent également dans des documents coptes, de même que Kamê, qui est aussi mentionnée dans cette lettre (l. 48). Kamê est qualifiée de tisserande dans une liste comptable en copte, P.Kell. Copt. 44, 4–5; or, cette liste pourrait avoir été rédigée par Tehat, une autre femme connue par les documents coptes comme étant active dans l'artisanat textile.⁸ Les documents grecs et coptes relatifs à toutes ces personnes proviennent du même bâtiment ('House 3').⁹

Cet ensemble de papyrus révèle ainsi un artisanat textile dans lequel sont impliqués plusieurs individus, hommes et femmes, dont certains appartiennent à la même famille. Par exemple, dans un autre passage de P. Kell. Gr. I 71, Pamouris demande à Psais de lui envoyer la petite Tsempnouthês; en échange du travail de cette dernière, Pamouris fera chaque année cadeau à Psais d'une quantité de laine suffisante pour un vêtement (l. 43–47). Tsempnouthês devra donc quitter le domicile de Psais et Maria l'ancienne, pour aller travailler chez d'autres membres de la famille, Pamouris et Maria la jeune.

Kerstin Dross-Krüpe a démontré que la confection d'un vêtement faisait intervenir un ensemble d'individus, qui se chargeaient chacun d'effectuer une partie du travail.¹⁰ Les documents du IV^e s. provenant de Kellis suggèrent que des familles pouvaient également travailler en réseau pour la confection de textiles. C'est cette collaboration entre différentes personnes appartenant au même cercle familial, mais qui pouvaient se trouver durablement ou temporairement éloignées géographiquement les unes des autres, qui a conduit à la production de lettres privées telles que P.Kell. Gr. I 71.

Or, la production textile dans les lettres privées a déjà été étudiée notamment par Joëlle Beaucamp (1993), sous l'angle de la division sexuelle du travail au sein de la famille. Dans cette perspective, le tissage a été considéré comme une activité purement domestique, c'est-à-dire visant à produire des vêtements non pas dans un but lucratif, mais pour une consommation interne à la famille.

Deux exemples de tissage 'domestique'

Dans son article, Joëlle Beaucamp prend pour point de départ un exemple particulièrement frappant, la lettre privée P.Oxy. LVI 3860.¹¹

Cette longue lettre est adressée par Taësis à son mari Tirôn, qui se trouvait probablement à Alexandrie. Taësis écrit apparemment depuis l'une de leurs propriétés, située dans les environs d'Oxyrhynque. Comme c'est le cas pour une grande partie des lettres privées, le message de Taësis concerne principalement l'envoi d'objets et de sommes d'argent. Taësis demande notamment à son mari de lui faire parvenir une série d'objets domestiques, puis elle change de sujet et mentionne qu'elle tisse un vêtement pour lui (l. 33–39):

P.Oxy. LVI 3860 (Oxyrhynque, fin du IVe s. ap. J.-C.)

33 καὶ βλέπε, μὴ ἀμελήῃς, κύριέ μου, διὰ τὰ ἔγραψά σοι· ἔξ
34 μνᾶς π[ο]ρφυρίου καὶ κρεμαστὸν λύχνον καὶ λυχνίαν
35 καὶ χερονίπτιν καλὸν καὶ δύο λίτρας καπνισμάτων
36 καλῶν καὶ δύο κιέθους, ἓνα μικρὸν καὶ ἓνα μέγαν. καὶ
37 εἰδοῦ ὑφένω τὸ χλαμύδιγ σου. καὶ κεράμιν τοῦ μέλι-
38 τος πέμψον ἡμῖν καὶ σπούδασον ἐλθῖν ταχέως πρὸς
39 ἡμᾶς. (...)

33 ἃ 35 χειρονίπτριον 36 κυάθους μικρὸν 37 ἰδοῦ ὑφαίνω 38 ἐλθεῖν

Et vois, ne montre pas de négligence, mon seigneur, pour ce que je t'ai écrit: six mines de fil de pourpre, une lampe à suspendre, une lampe, un bassin pour les mains de bonne qualité, deux livres de bon encens et des gobelets, un petit et un grand. Vois, je suis en train de tisser ta cape (*chlamydin*); envoie-nous un pot de miel; efforce-toi de venir vite auprès de nous.¹²

Taësis et Tirôn semblent appartenir à une couche sociale plutôt aisée; cela se remarque notamment par la quantité d'objets de valeur mentionnés dans la lettre.¹³ Ce couple avait ainsi les moyens de se procurer des vêtements tout faits – la lettre de Taësis mentionne d'ailleurs des habits qu'elle a reçus, et que Tirôn a peut-être achetés à Alexandrie (l. 19–20). Malgré cela, Taësis se donne la peine de fabriquer une cape elle-même.

D'après Joëlle Beaucamp, cette lettre illustre un phénomène qui s'observe de manière plus générale dans les papyrus byzantins: la répartition des tâches entre les hommes et les femmes, où les hommes, éloignés de leur domicile, envoient de la matière première aux femmes; ces dernières, restées au foyer, 'assurent la transformation domestique pour la famille'.¹⁴ Cette pratique serait, selon elle, particulièrement bien attestée pour le textile.¹⁵

Cependant, la lettre de Taësis revêt une particularité: elle est formulée de manière suffisamment explicite pour que l'on puisse conclure qu'il s'agit bel et bien d'une épouse qui tisse elle-même un vêtement pour son mari, à titre gratuit. En effet, le lien conjugal entre Taësis et Tirôn est évident, car Taësis s'adresse à son conjoint en employant le terme κύμβιος, 'mari', qui est toujours utilisé au sens propre dans les papyrus, contrairement à d'autres termes désignant des membres de la famille.¹⁶

De plus, Taësis décrit son travail en utilisant le verbe précis ὑφαίνω, ‘je tisse’, qui, à la période romaine, n’est autrement attesté que dans des contextes relatifs au tissage professionnel.¹⁷ Il existe d’autres lettres privées dans lesquelles il est question de ‘préparer’ un vêtement pour une personne de sa famille, mais cette expression est trop vague pour que l’on puisse affirmer avec certitude que le vêtement a été concrètement tissé dans un cadre domestique. Par exemple, dans P.Oxy. LIX 3991, 15 (Oxyrhynque, II–IIIe s. ap. J.-C.), on apprend qu’une mère a préparé un vêtement pour son fils; le verbe employé est κατακευάζω, ‘préparer’.¹⁸ On trouve une expression synonyme dans SB XX 15157, 17–18 (nome arsinoïte [?], Ier s. ap. J.-C.) avec le verbe ἐτομάζω; cette fois, c’est un homme qui promet de ‘préparer’ un vêtement pour son père. Ce document pourrait indiquer soit que le tissage domestique pouvait aussi être effectué par un homme, soit que l’expression ‘préparer un vêtement’ peut avoir un sens large, incluant par exemple le fait de faire tisser le vêtement par une tierce personne – en s’adressant à un atelier de tissage par exemple – et ainsi le tenir prêt pour une certaine occasion.

Enfin, on voit que la cape que Taësis est en train de tisser est clairement destinée à l’usage personnel de son époux (‘τὸ χλαμύδιν σου’, ‘ta cape’); il ne s’agit donc pas d’un travail effectué dans un but commercial.

Pour illustrer son propos, Joëlle Beaucamp cite en parallèle à la lettre de Taësis un autre papyrus, P.Oxy. XX 2273, qui, selon elle, reflèterait un partage des tâches identique: l’homme envoie des biens domestiques divers à la femme, qui, elle, se charge de transformer les matières premières à la maison.¹⁹

P.Oxy. XX 2273, fragment A, l. 5–16 (nome hermopolite [?], fin du IIIe s. ap. J.-C.)

- 5 (...) διεπεμψά-
6 μην ὑμεῖν καψάκιον ἐλέρου ἡγορακῶς δραχμῶν
7 ἑξακοσίων – ἀκήκη[οα γ]ὰρ ὅς πολλοῦ ἔστιν παρ’ ὑμῖν
8 τὸ ἔλεον, καὶ ταρσίκιον ἔχουσα κάτω εἰς χάδια – δώ-
9 ρις δὲ τῷ ἀδελφῷ μου Κορνηλιανῷ ἀπ’ αὐτῶν ρν – 10 καὶ διόνκιον
πρῶφύρας Βερεγγίγκησίας, ἔν’ οὕτως, 11 εἴ σοι δοκεῖ, ποιήσεις τὰ κιτῶνια καὶ
δύο μαφόρτια.
12 δελματίκιον δὲ τὸ ἐμὸν π[.]... [.]... [.]ο[.]...]δε
13 σοι γενέσθω. πέμψε μοι τον μαφόρ[τιό]ν μ[ο]υ τὸ κορά-
14 κινον καὶ τὸ ἀναβολάδιόν μου, καὶ [τ]ὸ [ἄλ.]λο μου ἱμάτι-
15 ον ἐκτινάξης ἀσφαλῶς μὴ καπῆ. [π]έ[μ]ψω δὲ σοὶ ἄρ-
16 γύριον ἐὰν ἄν/τιπέμψῃς μοι τουποίη[σας] μοι ὀθονίδια.
6 ὑμῖν ἐλαίου 7 ὥς 8 ἑλαιον ἰσχάδια ἔχον δώσεις 10 διούγκιον 11
ποιήσης χιτῶνια 13 πέμψον τὸ 16 ἃ ἐποίησάς

Je vous ai envoyé un récipient d’huile, que j’ai acheté six cents drachmes (car j’ai entendu dire que l’huile est chère chez vous), une claie contenant au fond

des figures sèches, dont tu donneras cent cinquante à mon frère Kornêlianos, et deux onces de fil pourpre de Berenikê afin que tu puisses faire, s'il te plaît, les tuniques (*kitônia*) et les deux capuches (*maphortia*). Ma dalmatique (*delmatikon*) ... Envoie-moi ma capuche (*maphortion*) noir corbeau et mon plaid (*anaboladion*) et secoue bien mon autre manteau (*himation*) afin qu'il ne moisisse pas. Je t'enverrai de l'argent si tu m'envoies de ton côté les effets de lin (*othonidia*) que tu m'as confectionnés.²⁰

Ce papyrus a d'abord été présenté par son éditeur comme étant une lettre envoyée par une fille à sa mère. Cette supposition reposait sur une lecture en partie erronée de la ligne 8, qui comporte un participe au féminin (ἔχουσα); or, le genre féminin de ce participe est en réalité une erreur du scribe, et il convient de le remplacer par un neutre.²¹ Dès lors, aucun des éléments préservés dans la lettre ne permet de déterminer si elle a été envoyée par un homme ou par une femme.

En revanche, l'identité des destinataires a été conservée: il s'agit de la 'mère' Theônîs et d'un frère. Dans la lettre, on s'adresse aux destinataires à la deuxième personne du singulier; il est fort probable que la personne visée soit Theônîs, car c'est son nom qui figure dans l'adresse au verso, ce qui suggère qu'elle est la destinataire principale.²²

On notera que Theônîs doit avoir accès aux vêtements de l'expéditeur/expéditrice, puisqu'elle doit les secouer pour les protéger des moisissures. Le fait que l'expéditeur/expéditrice envoie à Theônîs différentes denrées comestibles, apparemment de manière spontanée et à titre gratuit, permet également de supposer un lien proche entre les protagonistes de la lettre. Il est par conséquent fort possible que cette lettre ait été envoyée par un individu à sa véritable mère.

En revanche, rien ne permet d'affirmer avec certitude que Theônîs fabrique des vêtements pour son fils ou sa fille, dans un contexte de travail domestique semblable à celui que l'on observe dans la lettre de Taêsis. Theônîs doit certes envoyer (et secouer) des vêtements qui appartiennent à l'expéditeur/expéditrice (l. 13–15). Elle est également priée – avec politesse – de fabriquer des tuniques et des capuches (l. 11). Plus loin (l. 15–16), il est question de pièces en lin qu'elle a fabriquées, apparemment pour l'expéditeur/expéditrice (ἃ ἐποίησά μοι, 'que tu m'as confectionnés'). Cette expression suggère que ces effets de lin sont destinés à l'usage personnel de l'expéditeur/expéditrice de la lettre; cependant ils ont aussi pu être fabriqués à sa demande, mais dans un but commercial, car il est précisé que Theônîs recevra de l'argent en échange de ces vêtements. Par conséquent, les tuniques et les capuches mentionnées plus haut dans la lettre peuvent également être destinées à la vente. Dans ce cas, cette lettre pourrait s'inscrire dans un processus de fabrication de vêtements en réseau, où un membre de la famille se charge d'obtenir de la matière première, puis de l'envoyer à un autre membre de sa famille – en l'occurrence sa mère –

afin qu'elle accomplisse le travail de tissage. Une fois le produit fini – et probablement vendu – une part de l'argent revient à la mère. Cette interprétation est certes hypothétique, mais elle mérite d'être mise à l'épreuve en comparant ce document avec d'autres lettres privées de la même époque.

Le travail textile féminin dans les lettres privées: tâches domestiques ou commerce?

Dans son article, Joëlle Beaucamp²³ cite une série d'autres lettres privées de la période byzantine comme fournissant des exemples de travail textile effectué par des femmes pour les membres de leur famille; ce sont ces documents qui seront examinés ici, afin d'établir s'ils ne pourraient pas eux aussi être éventuellement rattachés à un contexte de production textile à but lucratif.

Une partie de ces documents concerne en réalité l'envoi de vêtements ou de textiles; il est impossible de savoir qui les a fabriqués.²⁴ Pour l'autre partie de ces documents, une implication des femmes dans la production textile est visible, mais le rôle exact des femmes ou le contexte domestique ne sont pas aussi clairs que dans la lettre de Taësis.

Dans P.Giss. Univ. II 32 (origine inconnue, III–IVe s. ap. J.-C.), la femme destinataire de la lettre doit se préoccuper de la fabrication de vêtements destinés à l'expéditeur et à son 'maître' (κύριος), mais on ne sait pas exactement qui doit tisser ces vêtements. Les liens unissant les différents protagonistes de la lettre ne sont pas non plus évidents – on ne peut pas exclure que les vêtements soient fabriqués sur commande, et que le contexte soit celui d'un échange commercial.

Dans P.Oxy. XXXI 2599 (Oxyrhynque, III–IVe s. ap. J.-C.),²⁵ l'expéditrice, Tauris, donne surtout des directives de travail textile à d'autres personnes, notamment à son 'frère' Théodoros (l. 31–32); ce dernier doit utiliser la demi-livre de lin fin que Tauris lui a envoyée, soit pour la vendre et rapporter l'argent à Tauris, soit pour en 'faire' (ποιεῖν) – c'est-à-dire probablement tisser – un linge pour le visage (φακιδίον). Si c'est Tauris qui a filé le lin, on voit ainsi apparaître une division du travail différente de celle dont parle Joëlle Beaucamp: ici, la femme effectue une première partie du travail – le filage – tandis que l'homme se charge du tissage. Comme Tauris demande, dans cette même lettre, qu'on lui envoie deux peignes de tisserand (l. 5: κτενία γερδιακά), il est possible qu'elle-même et les personnes de son entourage s'adonnent également au tissage, éventuellement à but lucratif.

La même situation se retrouve peut-être dans un autre parallèle cité par Joëlle Beaucamp, P.Harr. II 235 (nome oxyrhynchite, III–IVe s. ap. J.-C.). Dans cette lettre un homme, Koprês, demande à sa mère Kopria de lui filer de la laine de Xoïs, en précisant qu'elle doit la filer bien fine (l. 15: νῆσον ἄλλα ἱχνύα).²⁶ D'après l'éditeur, qui propose une correction aux lignes 14–15 (cf. note *ad loc.*), Kopria doit ensuite envoyer cette laine à Koprês. De son côté, ce

dernier indique dans sa lettre qu'il fait parvenir à sa mère de la pourpre (l.16: πορφύριον). Pour Kerstin Dross-Krüpe,²⁷ cette lettre constitue un exemple d'échange entre la personne qui file la laine – en l'occurrence la mère – et la personne qui se charge de teindre et tisser le vêtement; en effet, elle considère que *porphyron* signifie 'vêtement pourpre'. Or, ce terme désigne tantôt la matière colorante, tantôt de la laine teinte en pourpre.²⁸ La teinture de la laine intervenait généralement avant le filage;²⁹ par conséquent, il est peu probable que la laine filée par Kopia soit teinte et tissée dans un second temps par Koprès. En revanche, on peut imaginer que Kopia se chargeait de filer finement de la laine raffinée – provenant de Xoïs et/ou teinte en pourpre – pour ensuite transmettre le fruit de son travail à Koprès. Celui-ci s'occupait peut-être de tisser des vêtements destinés à la vente.

Un partage des tâches similaire mais à vocation différente s'observe dans encore un autre parallèle cité par Joëlle Beaucamp, P.Flor. III 371 (origine inconnue, IVe s. ap. J.-C.). Ici, une femme, Isias, écrit à Agathinos de se dépêcher d'envoyer la tunique d'Apollonios, car il doit s'occuper de ce dernier comme de son fils (l. 3–4); plus loin, Isias rappelle que cet Apollonios – qui est probablement encore un enfant – souffre de maladie (l. 8–9). Isias informe aussi Agathinos qu'elle lui fera parvenir 'une livre' pour une dalmatique destinée à elle-même (l. 6–8: πέμπω σοι ἐν τάχει λίτρην εἰς τὸ δεματίκιν μου),³⁰ puis elle ajoute 'αὐτὸ ἐργάζομε'. Il faut sans doute comprendre qu'Isias enverra une livre de matière textile destinée à la confection de sa dalmatique; 'αὐτὸ ἐργάζομε', que l'on peut traduire par 'je le fais' ou 'j'y travaille', se réfère probablement à la laine qui doit être préparée en vue de cet envoi. On ne sait pas si Agathinos tisse lui-même les vêtements, ou s'il se charge de les faire tisser par d'autres; en tout cas, on le voit intervenir dans un processus de fabrication de vêtements, qui sont cette fois destinés à un usage domestique.

Parmi les parallèles proposés par Joëlle Beaucamp, deux sont des lettres envoyées par Paniskos à sa femme, Ploutogenia: P.Mich. III 216 et 218 (Koptos, respectivement 296 et 297 ap. J.-C.).³¹ Dans la première de ces deux lettres, il lui recommande de venir le retrouver, en emmenant les *synerga* (σύνεργα) pour les couper (τέμνετε) sur place (l. 22–23). Les *synerga* désignent généralement l'ensemble des fils de chaîne et de trame nécessaires à la fabrication d'un vêtement.³² Or, si le verbe 'couper' doit être compris dans le sens de couper et coudre ensemble des pièces de tissu pour fabriquer une tunique,³³ il ne peut pas s'agir ici de fils, mais bien de parties de vêtement tissées, qu'il faut encore assembler. Dans la seconde lettre (P.Mich. III 218), Paniskos demande à Ploutogenia de 'préparer' (l. 10–11: ἐτοιμάσας) les *synerga* pour deux vêtements, dont l'un est destiné à elle-même. Elle doit également lui 'préparer' une dalmatique (l. 13–14). Quelques lignes plus haut, il précise qu'il lui a fait parvenir de la laine, afin qu'elle puisse la 'consommer' (ἀνηλώσῃς) pour elle-même (l. 6–8). Ces deux lettres semblent bien constituer des exemples de travail textile domestique féminin, mais on notera que dans P.Mich. III 216, la

destination des vêtements qui doivent être ‘coupés’ à Koptos ne peut pas être déterminée (le passage est lacunaire). Dans P.Mich III 218, l’emploi du verbe ‘préparer’ ne permet pas de savoir quel travail doit concrètement être effectué par Ploutogenia. Elle doit en partie préparer des *synerga*, donc du matériel textile non terminé; on ne sait pas qui se chargera de la finition. On peut également se demander pourquoi Paniskos précise qu’elle peut utiliser de la laine pour elle-même; faut-il comprendre que la laine qu’il lui envoie est parfois utilisée à d’autres fins, par exemple commerciales?

Il reste à mentionner encore un parallèle proposé par la savante française: P.Rein. II 118 (origine inconnue, fin du IIIe s. ap. J.-C.). Dans cette lettre, une fille demande à sa mère de lui envoyer des tissus ou du fil de lin (l. 6–7: λινύρια), et l’informe que de son côté, si elle ‘coupe’ le vêtement d’une autre femme, Kyrillê, elle le lui fera parvenir (l. 8–11).³⁴ Si c’est bien du fil que la mère doit envoyer, on peut supposer une collaboration entre les deux femmes: la mère se charge du filage, et la fille tisse, puis découpe et assemble le vêtement. On ne sait pas si ce travail est effectué dans un cadre domestique, ou si Kyrillê est une cliente qui a passé commande auprès des deux femmes.

Tous ces exemples montrent à quel point il est difficile d’établir avec certitude le contexte dans lequel s’effectue le travail textile mentionné dans les lettres privées. Certes, on ne peut pas exclure que certaines de ces lettres concernent du travail domestique, dans le sens d’une production textile effectuée dans un but de consommation interne à la famille. Il demeure néanmoins possible que quelques-uns de ces documents s’insèrent dans un contexte de production artisanale, et que les femmes qu’on y voit à l’œuvre effectuent un travail à but lucratif.³⁵ Évidemment, on aurait tort d’établir une distinction trop nette entre les deux domaines; une même personne peut tantôt fabriquer des textiles pour ses propres besoins ou ceux de son entourage, tantôt s’adonner à une production à but lucratif. C’est ce qu’indique le contrat de location d’un atelier de tissage SPP XX 53, 21–24 (Héracléopolis, 246 ap. J.-C.), qui stipule que le tisserand pourra installer un métier à tisser supplémentaire, s’il désire tisser des vêtements pour lui-même.³⁶

Enfin, on notera que la division sexuelle du travail ne correspond pas toujours à celui qui apparaît dans la lettre de Taêsis, où seule la femme se charge du travail textile; on observe au contraire un certain nombre de cas de collaboration entre les hommes et les femmes, même s’il n’est pas toujours possible de déterminer quelles sont les tâches exactes effectuées par les unes et les autres.³⁷

Cependant, même si une partie des papyrus qui viennent d’être examinés devraient être reliés à des contextes de production textile commerciale, et non pas domestique comme le supposait Joëlle Beaucamp, cela n’implique pas que les femmes d’Égypte romaine ne fabriquaient pas des vêtements pour les membres de leur famille. En effet, le travail domestique est généralement peu

visible dans les papyrus; il est par conséquent probable que les femmes aient tissé des vêtements pour leurs proches, sans que ce travail ne soit fréquemment attesté dans la documentation. Par ailleurs, même si certains des documents cités précédemment concernent du travail textile à but lucratif, il n'en demeure pas moins que le tissage domestique effectué par des femmes est clairement attesté dans quelques lettres privées, telles que la lettre de Taësis.

Deux exemples de lettres privées qui concernent visiblement du tissage domestique présentent un intérêt particulier, puisqu'elles permettent d'aborder la question de la valeur économique de ce travail pour la personne qui l'accomplit.

Tisser un vêtement pour un proche: aspects économiques

Le premier exemple est une lettre rédigée à Alexandrie par un homme, Hêrokas, et envoyée à sa 'soeur' Ierkuis, qui demeure dans l'arrière-pays. L'objet de la lettre est double: elle concerne à la fois une somme d'argent, et une tunique ajustée (*sticharion*) que Ierkuis doit fabriquer pour Hêrokas (l. 3–14).

P.Cair. Isid. 132 (Alexandrie, IIIe s. ap. J.-C.), l. 3–9; 11–14

- 3 (...) γινώσκιν σε θέλω ὅτι
4 ἔλαβε παρ' ἐμοῦ Ἡροῦσατ δραχμας [τε-]
5 τρακοσίας. ἐὰν διδῇ αὐτὰ δέξαι α[ὐτὰ]
6 [τ]όκου τῆς μνᾶς δραχμαὶ τέσσαρες ἀπὸ
7 τοῦ Παχῶν μηνὸς Ἑλληνῶν. ἐὰν
8 αὐτὰ λάβῃς ποιήσόν μοι ἐξαυτῆς στι-
9 χάριν. ἔπεμψα
(...)
11 καὶ ἐὰν ἐνινκη σοὶ τις ἐπιστο-
12 λὴν Πασίων λεγόμενος ἐξέτασον αὐτὸν
13 [μ]ελέτη καὶ δὸς αὐτῷ τὸ στιχάριν. καὶ ἐκ-
14 τίναξον αὐτὰ μὴ ἀλόβρωτα γένηται.
3 γινώσκειν 5 αὐτάς αὐτάς 6 δραχμῶν τεσσαρῶν 8 αὐτάς 11 ἐνέγκη 14 αὐτόν ἀλόβρωτον

Je veux que tu saches que Hêrousat a reçu de moi quatre cents drachmes. S'il te les donne, accepte-les (avec) un intérêt de quatre drachmes par mine,³⁸ (compté) à partir du mois de Pachôn des Grecs. Si tu les reçois, fais-moi une tunique immédiatement. (...) Et si un dénommé Pasiôn t'apporte une lettre, interroge-le attentivement et donne-lui la tunique. Et secoue-la afin qu'elle ne soit pas mangée par les mites.

La séquence des événements que l'on peut déduire de cette lettre est la suivante: Hêrokas a prêté de l'argent à Hêrousat. Celui-ci doit rendre la somme, avec des intérêts, en remettant l'argent directement à la soeur d'Hêrokas. En

possession de cette somme, Ierkuis doit confectionner une tunique pour Hêrokas, et la lui faire parvenir par l'intermédiaire d'un certain Pasiôn – après avoir soigneusement vérifié l'identité de ce dernier.

La lettre nous est parvenue comme faisant partie des archives d'Aurelius Isidoros, propriétaire terrien du village de Karanis. Cette lettre n'a cependant pas beaucoup de rapport avec Isidoros: elle est a été intégrée dans ces archives car le père d'Aurelius Isidoros, Ptolemaios (mentionné à la l. 10), a manifestement servi d'intermédiaire entre Hêrokas et Ierkuis.³⁹ Il est donc impossible d'établir le niveau social de ces deux personnes.

Qu'en est-il de leur lien de parenté? Dans les papyrus, le terme 'sœur' peut désigner aussi bien une sœur qu'une épouse ou une autre femme proche.⁴⁰ Il semble en effet exister une différence de genre entre l'emploi des mots ἀδελφός, 'frère', et ἀδελφή, 'sœur'; alors que la forme masculine peut être utilisée dans n'importe quel contexte, la forme féminine s'applique essentiellement à des femmes appartenant à l'entourage proche.⁴¹ Dans le cas présent, il est évident que Ierkuis n'est en tout cas pas l'épouse de Hêrokas, puisque celui-ci la prie de saluer son mari de sa part (l. 15). À la fin de la lettre (l. 20), dans un passage malheureusement lacunaire, on lit 'ὁ πατήρ μου κ' ἡ μήτηρ (l. μήτηρ)', 'mon père et la mère'; or, lorsqu'un terme de parenté désigne une tierce personne, sans qu'il ne soit accompagné d'un nom, il est généralement certain qu'il se réfère à un membre de la famille biologique.⁴² Hêrokas donne donc des informations à Ierkuis au sujet de ses parents; or, les parallèles montrent qu'un individu peut s'adresser à un membre de sa famille en lui parlant d'un parent commun, en utilisant des expressions comme 'mon père' au lieu de 'notre père'.⁴³ Ainsi, il est hautement probable que Hêrokas et Ierkuis soient frère et sœur à part entière.

D'un point de vue économique, on notera que la confection de la tunique est liée à une transaction financière: c'est seulement après avoir reçu la somme prêtée par Hêrokas à Hêrousat, avec les intérêts, que Ierkuis doit se mettre à l'ouvrage. On peut se demander à quoi est destiné le montant d'argent dont disposera Ierkuis: doit-il servir à l'acquisition de la matière première, ou constitue-t-il une compensation pour le travail effectué, ou les deux? La lettre ne précise pas non plus quelle part du montant total doit servir à la fabrication du vêtement. Si ce ne sont que les intérêts, Hêrokas aurait entièrement financé la confection de sa tunique au moyen du prêt qu'il a fait à Hêrousat.

La date approximative du document empêche de tirer des conclusions solides au sujet de cette transaction. En effet, ce document peut être datée d'une période se situant approximativement entre 267 et 283 ap. J.-C., période durant laquelle sont attestés les documents relatifs au Ptolemaios mentionné dans la lettre (l. 10). Or, les prix en Égypte ont fortement augmenté au cours de ces années; après une période de stabilité des prix entre 190 et le début des années 270, les papyrus indiquent que les prix ont décuplé autour des années

274/275.⁴⁴ Ainsi, dans un papyrus datant de 272/273 (P.Oxy. VII 1036, 19–21), le montant de 400 drachmes correspond au loyer annuel d’une maison;⁴⁵ en 276, la même somme ne permet plus que d’acheter deux artabes de blé (O.Mich. I 157, 4–5).⁴⁶

En supposant néanmoins que ce papyrus date d’avant l’augmentation drastique des prix en 274/275, on peut comparer cette somme avec un document datant de 219 ap. J.-C., qui mentionne un salaire versé pour le travail d’une esclave tisserande équivalent à un peu plus de 23 drachmes par mois (P.Oxy. LVIII 3921, 20–24).⁴⁷ Or, la durée nécessaire au tissage d’une tunique de l’époque romaine est estimée à environ 22 jours de travail.⁴⁸ Par conséquent, si Hêrokas avait voulu dépenser uniquement les intérêts de 16 drachmes, cette somme aurait pu suffire comme maigre compensation pour le travail effectué par Ierkuis.

Naturellement, le fait que Ierkuis doive attendre d’avoir reçu la somme pour se mettre au travail suggère plutôt que l’argent était destiné à l’achat de la matière première. Cependant, comme la lettre ne mentionne pas l’achat de matières premières, mais seulement la confection du vêtement, on ne peut exclure que l’argent devait servir de compensation financière pour le travail de tissage effectué par Ierkuis pour son frère Hêrokas.

Une autre forme de compensation matérielle liée au tissage domestique apparaît dans une lettre privée, envoyée cette fois par une mère à son fils.

BGU III 948 (Héracléopolis, IV–Ve s. ap. J.-C.), recto

- 1 τῷ υἱοῦ μου Θεοδοῦλου παρὰ τῆς μητρός σου Κοφαή-
- 2 νας καὶ Ζήνωνος χαίριν. πρὸ μὲν πάντων εὖχο-
- 3 με τὸν παντοκράτορα θεὸν τὰ πε[ρὶ τ]ῆς ὑγίαιας σου
- 4 καὶ ὁλοκληρίαις σου χαίριν. γινώσκιν <c>ε [θ]έλω, ὅτι εἶπέν
- 5 σοι ὁ πρα\γ/ματευτ[ῆς, ὅ]τι {ἡ μητρ} ἡ μήτηρ σου Κοφαίνα
- 6 ἀσθενῖ, εἰδοῦ, δέκα τρεῖς μῆνες κἂν ἐπιστολήν
- 7 οὐκ ἐτόρμηκας ἐμοὶ γράψεν, ὅτι οἶδας κὲ σεαυτοῦ
- 8 ὅτι καλιόρτερεν τῶν ἄ[λ]λων υἱ[ε]ῶν μου ἐποίησα
- 9 μετὰ σοῦ, καὶ οὐκ ἐτόρμηκάς σοι ἀκούσας ὅτι
- 10 νοσῶ, οὐκ ἐτόρμηκας πέμψεν μοι κἂν ἐξ ὀλί-
- 11 γου τί ποτε. θέλησcon οὖν πέμψεν μοι δέκα λί-
- 12 τρας λινάρων καὶ ποιῶ σοι εἰμάτια πρὸς τὸ δύνo-
- 13 με, ὅτι οὐδὲν ἔχω τί ποιήσω σοι. θέλησcon οὖν
- 14 ποιήσεν μοι μεκην κιταρχίαν καὶ ἐγὼ ἀποστελῶ
- 15 σοι μεκ... αἱ μα[....]. προκαγορεύει σε
- 16 ἄμμα c[ου] καὶ ἐγὼ Κοφήνα καὶ ὁ υἱός σου
- 17 Ζήνω[ν καὶ ἡ ἀ]δελφή σου Κυρίλλα καὶ τὰ πεδία

18 αὐτῆς. θέλησον [ο]ὔν υἱέ μου Θεόδουλε ἀγοράσιν
 19 μοι 5 λί(τρας) ἐριδίου μέλα[νο]ς, ἥνα ποιήσω <ε>μαυτῇ μαφό-
 20 ριον, καὶ ἀποστελῶ [ο]ι τὸ κέρμα ὅσου αὐτὰ ἀγορᾷ.
 21 ἐρρῶσθέ [σε ε]ὔχομε πολλοῖς χρόνοις.

1 υἱῷ Θεοδούλῳ 1-2 Κοφαήνης 2 χαίρειν 2-3 εὔχομαι 3 παντοκράτορα
 ὑγείας 4 χάριν γινώσκειν 6 ἀσθενεῖ ἰδοῦ τρεῖς μῆνας καὶ ἂν 7 ἐτόλμησας
 γράψειν καὶ εὐ αὐτὸς 8 καλλιότερον υἱῶν 9 ἐτόλμησας εὐ 10 ἐτόλμησας
 καὶ ἂν πέμψειν 11 πέμψειν 11-12 λιναρίων 12 ἱμάτια 12-13 δύνομαι (=
 δύναμαι) οὐκ 14 ποιήσειν μικρὴν (= μικράν) 16 Κοφαῆνα υἱός 17 παιδιά 18
 ἀγοράσειν 19 ἵνα 21 ἐρρῶσθαί [ε]ὔχομαι

À mon fils Théodoulos de la part de ta mère Kophaëna et de Zénon, salut.
 Avant toute chose je prie le Dieu tout-puissant de veiller à ta santé et ta
 prospérité.⁴⁹ Je veux que tu saches ce que t'a dit le marchand, (à savoir) que ta
 mère Kophaëna est malade, vois-tu, (depuis) treize mois, et tu n'as même pas
 daigné m'écrire une lettre – car tu sais bien, toi, que je t'ai traité mieux que mes
 autres fils⁵⁰ – tu n'as pas daigné – après avoir entendu (dire) que je suis
 malade! – tu n'as pas daigné m'envoyer même pas une fois un mot rapide.
 Maintenant, veux-tu m'envoyer dix livres de lin et je te fais des habits (*himatia*),
 dans la mesure de mes capacités, car je n'ai pas de quoi (t'en) faire. Et veux-tu
 me verser une petite allocation, et moi je t'enverrai un(e) petit(e) [...]. Ta
 nourrice te salue, et moi Kophaëna, et ton fils Zénon, et ta soeur Kyrilla et ses
 enfants. Et veux-tu, mon fils Théodoulos, m'acheter 5 livres de laine noire, afin
 que je me fasse une capuche (*maphortion*), et je t'enverrai l'argent avec lequel
 tu tes auras achetées. Je prie pour que tu sois en bonne santé pour de
 nombreuses années.

Cette lettre ne laisse aucun doute sur le lien familial qui unit l'expéditrice au
 destinataire: il s'agit bien d'une mère qui écrit à son fils. Kophaëna rappelle son
 dévouement maternel envers Théodoulos (l. 8–9), pour souligner à quel point la
 négligence de ce dernier à son égard est inacceptable. Cet argument ne
 constitue pas un cas isolé dans les lettres privées; par exemple, dans une lettre
 du Ier s. ap. J.-C., une mère reproche à son fils de ne pas lui écrire, alors
 qu'elle-même l'a porté dans son ventre durant dix mois et allaité durant trois
 ans.⁵¹

Après avoir émis ses reproches, Kophaëna change de sujet, et demande à son
 fils de lui envoyer du lin, afin qu'elle puisse lui faire des vêtements. Plus loin,
 elle le prie de lui acheter également de la laine pour un habit destiné à elle-
 même, mais elle précise qu'elle lui remboursera le prix de cette matière
 première. Ainsi, il apparaît que Kophaëna offre à son fils le travail qu'elle
 fournira pour confectionner ses vêtements; en contrepartie, il doit lui rendre le
 service de lui faire parvenir du lin et de la laine. Un autre échange est
 mentionné aux lignes 13–15: Kophaëna demande à son fils de lui fournir une
 petite *sitarchia*. Ce terme, qui désigne à l'époque ptolémaïque la solde versée

aux soldats, en espèces ou en nature, est employé à la période byzantine dans le sens d'une allocation de subsistance.⁵² Un arbitrage concernant une succession, dans lequel un héritier s'engage à verser chaque année des céréales et une somme d'argent à des membres de sa famille, comporte la même expression qu'ici: *σιταρχίαν ποιεῖν*, 'payer/fournir une *sitarchia*'.⁵³

Étant donné que le mot *sitarchia* désigne une allocation au moins en partie composée de céréales, on peut en déduire que Kophaëna demande à son fils de lui envoyer une petite quantité de grains.⁵⁴ On notera cependant que l'expression 'fournir une *sitarchia*' se réfère à des situations où des membres d'une famille apportent un soutien matériel à d'autres. Kophaëna n'emploie probablement pas cette expression dans le sens technique que l'on trouve dans l'arbitrage cité précédemment, c'est-à-dire dans le sens d'une allocation régulière;⁵⁵ cependant, la connotation de ce terme a peut-être pour but d'inciter Théodoulos à mieux soutenir sa mère sur le plan matériel.

La ligne 15 est fortement endommagée, mais elle pourrait être réstituée de la manière suivante: *μεκ[ἀ βλωμι]αῖ[α] μα[γίδος]*, 'des petits gâteaux'.⁵⁶ Si cette restitution est correcte, on verrait apparaître de nouveau un échange entre Kophaëna et Théodoulos, où le fils fournit (gratuitement) de la matière première, et la mère, en contrepartie, fournit le travail de transformation. Ce processus correspond parfaitement au modèle de division sexuelle du travail proposé par Joëlle Beaucamp.⁵⁷

D'après les reproches faits par Kophaëna au début de sa lettre, on comprend que le contact a été durablement rompu entre la mère, malade, et son fils, qui semble de son côté disposer de ressources matérielles, puisqu'il serait théoriquement en mesure d'envoyer à sa mère du lin, de la laine et des céréales. Après avoir déploré cette rupture, Kophaëna offre à son fils de lui fabriquer des habits. Le ton est pathétique, car elle précise qu'elle fera ce travail 'dans la mesure de mes capacités', se référant sans doute à son mauvais état de santé. La lettre de Kophaëna a été perçue comme un exemple particulièrement touchant de dévouement maternel désintéressé.⁵⁸ En réalité, en proposant de fabriquer des vêtements et de la nourriture à partir des denrées que Théodoulos lui enverra, Kophaëna initie tout un processus d'échanges entre elle-même et son fils. Le tissage domestique permet ici à cette mère-apparemment assez démunie – de renouer le contact avec son fils, ce qui lui permettra de bénéficier de son soutien.

On peut en outre supposer que la proposition de fabriquer des vêtements (et de la nourriture) pour son enfant a effectivement pour but de renforcer l'image de mère dévouée que veut apparemment se donner Kophaëna; en échange, Théodoulos est incité à se comporter comme un bon fils. La proposition de Kophaëna aurait ainsi une double fonction: d'une part, les services concrets qu'elle offre à son fils pourraient en soi l'inciter à reprendre contact avec elle, et d'autre part, l'image de la mère affaiblie mais dévouée, qui s'adonne au

travail domestique pour le bien de son entourage, est peut-être employée pour susciter la bienveillance de Théodoulos.

En ce sens, ce document rappelle une autre lettre privée rédigée à la même époque, SB XIV 11881 (origine inconnue, IV^e s. ap. J.-C.).⁵⁹ Dans cette lettre une femme chrétienne, Allous, demande à une autre femme de lui envoyer deux livres de fibre de lin, afin qu'elle puisse les filer et probablement les vendre. Elle précise que le fruit de son travail est destiné à couvrir les besoins de ses deux jeunes neveux orphelins, et elle souligne le fait qu'elle n'aurait pas d'autre moyen de les aider, étant donné qu'elle n'est qu'une femme (l. 21); or, l'image de la femme faible mais dévouée, qui travaille la laine ou le lin pour aider les plus démunis, est un stéréotype de genre que l'on retrouve à plusieurs endroits dans la littérature grecque et chrétienne.⁶⁰

Kophaëna et Allous se trouvent dans deux situations différentes; en effet, tandis qu'Allous déclare vouloir soutenir des enfants en situation précaire, Kophaëna propose de rendre service à son fils adulte, qui est visiblement moins démuné qu'elle-même. Cependant, les deux femmes écrivent pour demander une aide matérielle, et cherchent à susciter la bienveillance. On voit ainsi que l'image du travail textile effectué de manière altruiste par des femmes en position de faiblesse, était un stéréotype utilisé comme argument de *captatio benevolentiae* au sein de la population égyptienne de l'Antiquité tardive.

Conclusion

L'ensemble des lettres qui ont été examinées ici donne une image complexe du travail de tissage, et de la production textile en général.

D'une part, plusieurs documents qui semblent à première vue fournir des exemples de tissage domestique, pourraient en réalité être liés à des contextes de production artisanale, où les hommes et les femmes, appartenant parfois à la même famille, travaillent ensemble.

D'autre part, des lettres privées qui concernent visiblement des femmes qui tissent des vêtements destinés à leur entourage, suggèrent que ce travail domestique n'était peut-être pas entièrement dénué d'implications économiques, et que ces femmes pouvaient en tirer une forme de compensation matérielle.

Cependant, l'image positive de la femme dévouée et généreuse, qui s'adonne au filage ou au tissage pour sa famille, semble avoir été bien présente dans les mentalités de l'Égypte byzantine. Peut-être cette image constitue-t-elle un indice que les femmes étaient effectivement nombreuses à fabriquer des vêtements pour leur famille, même si ce travail demeure peu visible dans la documentation papyrologique.

Bibliographie

Bagnall, Roger S. (2009) "Practical Help: Chronology, Geography, Measures,

Currency, Names, Prosopography, and Technical Vocabulary”, in Roger S. Bagnall (ed.) *Oxford Handbook of Papyrology*. Oxford, 179–196.

Bagnall, Roger S. and Cribiore, Raffaella (2006) *Women's Letters from Ancient Egypt, 300BC–AD 800*. Ann Arbor.

Beaucamp, Joëlle (1993) “Organisation domestique et rôles sexuels: les papyrus byzantins”, *Dumbarton Oaks Papers* 47, 185–194.

Bowen, Gillian (2004) “Texts and Textiles: A Study of the Textile Industry at Ancient Kellis”, *The Artefact* 24: 18–28.

Carrié, Jean-Michel (2004) “Tissus et vêtements dans l'Antiquité tardive: bibliographie raisonnée”, *Antiquité Tardive* 12, 45–54.

Dickey, Eleanor (2004) “Literal and Extended Use of Kinship Terms in Documentary Papyri”, *Mnemosyne* 57/2, 133–176.

Dross-Krüpe, Kerstin (2011) *Wolle – Weber – Wirtschaft. Die Textilproduktion der römischen Kaiserzeit im Spiegel der papyrologischen Überlieferung*. Wiesbaden (= *Philippika* 46).

Gardner, Iain et al. (1999) *Coptic Documentary Texts from Kellis I*. Oxford.

Ghedini, Giuseppe (1923) *Lettere cristiane dai papiri del III e IV secolo*. Milano.

Gällnö, Sophie (2012a) “Tisserandes en tisserands dans les papyrus de l'époque romaine: une analyse comparative”, in Paul Schubert (ed.) *Actes du 26e Congrès de Papyrologie*. Genève, 283–290.

Gällnö, Sophie (2012b) “Le travail des fileuses en Égypte romaine: comment interpréter le silence des sources papyrologiques?”, in Bernard Andenmatten et al. (ed.), *Lieux de mémoire antiques et médiévaux. Texte, image, histoire: la question des sources*. Lausanne, 141–156.

Johnson, Allan C. (1936) *Roman Egypt to the Reign of Diocletian. An Economic Survey of Ancient Rome t. II*. Baltimore.

Mossakowska-Gaubert, Maria (2006) “Quelques expressions grecques liées à l'aspect technique de la production des tuniques en Égypte”, in Bernard Mathieu et al. (ed.) *L'apport de l'Égypte à l'histoire des techniques. Méthodes, chronologie et comparaisons*. Le Caire, 169–184. (= *Bibliothèque d'Étude* 142).

Naldini, Mario (1968) *Il Cristianesimo in Egitto: Lettere private nei papiri dei secoli II–IV*. Firenze. (= *Studi et testi di papirologia editi dall'Istituto papirologico 'G. Vitelli' di Firenze* 3).

O'Callaghan, José (1976) “Sobre BGU III 948, 16 (IV/Vp)”, in *Studia Hierosolymitana in onore di P. Bellarmino Bagatti. I. Studi archeologici*. Jerusalem, 379–381.

O'Callaghan, José (1988) “Sobre BGU III 948, 2–4 (IV/Vp)”. *Aegyptus* 68, 99–101.

Preisigke, Friedrich (1925) *Wörterbuch der griechischen Papyrusurkunden mit Einschluss der griechischen Inschriften, Aufschriften, Ostraka, Mumienbilder, usw.*

aus Ägypten I. Berlin.

Rathbone, Dominic (1996) "Monetization, not Price-Inflation in Third-Century A.D. Egypt?", in Cathy E. King and David G. Wigg (eds) *Coin Finds and Coin Use in the Roman World, the thirteenth Oxford Symposium on Coinage and Monetary History*, 25.–27.3.1993. Berlin, 321–339.

Rowlandson, Jane (1998) *Women and Society in Greek and Roman Egypt: A Sourcebook*. Cambridge.

Sophocles, Evangelinus A. (1887) *Greek Lexicon of the Roman and Byzantine Periods from B.C. 146 to A.D. 1100*. New York.

Winter, John G. (1933) *Life and Letters in the Papyri*. Ann Arbor.

Wipszycka, Ewa (1965) *L'industrie textile dans l'Égypte romaine*. Wrocław/Warsawa/Kraków.

Worp, Klaas A. (1995) *Greek Papyri from Kellis: I*. Oxford.

Worp, Klaas A. (1997) "On the Meaning of ΠΟΡΦΥΡΑ/ΠΟΡΦΥΡΙΟΝ in Greek Documentary Papyri", *Münstersche Beiträge zur antiken Handelsgeschichte* XVI, 57–66.

Youtie, Herbert C. (1956) "Brief Notes on Papyrus Texts", *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 87, 60–83.

¹ Wipszycka 1965; Dross-Krüpe 2011; pour d'autres références, voir l'importante bibliographie dans Carrié 2004.

² Dross-Krüpe 2011, 75; une liste de ces documents se trouve chez *ead.*, 58–73.

³ Gällnö 2012a.

⁴ Dross-Krüpe 2011, 148; 169; 189.

⁵ *Ead.* 173–190; 251.

⁶ Dickey 2004, *passim*; cf. aussi *infra*.

⁷ Worp 1995, 51–52.

⁸ Gardner *et al.* 1999, 32–33, 46, et le commentaire à P. Kell. Copt. I 44; Bowen 2004, 24–25.

⁹ Worp 1995, 51–52; Bowen, *ibid.*

¹⁰ Cf. *supra*.

¹¹ Pour un commentaire de cette lettre, cf. Beaucamp 1993, 185–187; Bagnall/Cribiore 2006, 378–380.

¹² Traduction de Beaucamp 1993, 186. Il faudrait peut-être remplacer 'fil de pourpre' par 'laine teinte en pourpre', cf. Worp 1997 et *infra*.

¹³ Bagnall/Cribiore 2006, 379.

¹⁴ Beaucamp 1993, 187–188.

¹⁵ *Ead.*, 192.

¹⁶ Dickey 2004, 152; voir aussi *infra*.

¹⁷ Cf. notamment P.Mich. V 355 (contrat d'engagement d'un tisserand; Tebtynis, 48–56 ap. J.-C.); P.Dub. 31, 16 (contrat de location d'un atelier de tissage; Panopolis, 355 ap. J.-C.).

¹⁸ Bagnall/Cribiore (2006, 355) traduisent ce verbe par 'faire', considérant visiblement que c'est la mère qui a tissé le vêtement pour son fils.

¹⁹ Beaucamp 2003, 187–188.

²⁰ Traduction basée sur celle de Joëlle Beaucamp (*ibid.*), qui comporte des notes concernant les différentes pièces de textile. Encore une fois, la traduction 'fil de pourpre' devrait peut-être être remplacée par 'laine teinte en pourpre', cf. *infra*.

²¹ Youtie 1956, 66–67.

²² Dans le corps de la lettre, seul le nom du frère a été partiellement préservé; cependant, la mention de la mère dans l'adresse au verso permet de conclure qu'elle devait également figurer au début de la lettre, en tant que destinataire principale.

²³ 1993, 192–193.

²⁴ P.Grenf. I 53 (origine inconnue, III–IV^e siècle ap. J.-C.); P.Meyer 22 (origine inconnue, III–IV^e siècle ap. J.-C.); P.Oxy. LV 3819 (Oxyrhynque, début du IV^e siècle ap. J.-C.); P.Ross.Georg. III 12 (origine inconnue, VI^e siècle ap. J.-C.); PSI IX 1082 (nome oxyrhynchite, IV^e siècle ap. J.-C.); SB V (origine inconnue, V^e siècle ap. J.-C.); SB XIV 12080 (origine inconnue, IV^e siècle ap. J.-C.).

²⁵ Bagnall/Cribiore 2006, 400.

²⁶ La laine provenant de la région de Xoïs, dans le Delta, était particulièrement réputée, cf. Wipszycka 1965, 27; Mossakowska-Gaubert 2006, 178–179; Dross-Krüpe 2011, 185.

²⁷ 2011, 185.

²⁸ Worp 1997.

²⁹ Wipszycka 1965, 145; Mossakowska-Gaubert 2006, 174; Dross-Krüpe 2011, 32–34.

³⁰ La dalmatique (δελματική) est une tunique ample à manches larges, cf. Beaucamp 1993, 192–193 note 56; Mossakowska-Gaubert 2006, 172–173.

³¹ Ces documents font partie d'un ensemble de lettres envoyées de Koptos par Paniskos à son épouse Ploutogenia, restée à Philadelphie, cf. Rowlandson 1998 147–151.

³² Mossakowska-Gaubert 2006, 179–180.

³³ *Ead.* 181–182.

³⁴ Il s'agit bel et bien d'un échange entre une fille et sa véritable mère, car l'expéditrice se désigne uniquement comme 'ta fille', ce qui est généralement le signe d'un lien familial réel, cf. Dickey 2004, 142–143.

³⁵ Parmi les documents examinés précédemment, il s'agit plus particulièrement de P.Oxy. XX 2273; P.Oxy. XXXI 2599; P.Harr. II 235; P.Rein. II 118.

- ³⁶ Johnson 1936, 276; Dross-Krüpe 2011, 167.
- ³⁷ Cette collaboration est particulièrement visible dans P.Oxy. XXXI 2599 et P.Flor. III 371.
- ³⁸ Une mine correspond à cent drachmes, cf. Bagnall 2009, 189; les intérêts s'élèvent par conséquent à 16 drachmes.
- ³⁹ Cf. P.Cair. Isid. 132, introduction.
- ⁴⁰ Dickey 2004, 154–161.
- ⁴¹ *Ead.*, 162–163,
- ⁴² *Ead.*, 145.
- ⁴³ *Ead.* 168.
- ⁴⁴ Rathbone 1996, 333.
- ⁴⁵ *Ibid.*
- ⁴⁶ *Id.*, 330. Une artabe équivaut 38, 8 litres, soit environ 30 kg de blé, cf. Bagnall 2009, 187.
- ⁴⁷ Dross-Krüpe 2011, 210.
- ⁴⁸ *Ead.*, 213; il s'agit cependant d'un calcul valable pour un *chiton*, et non pas pour un *sticharion* comme dans le présent document.
- ⁴⁹ Pour l'interprétation du verbe χαίρειν de la l. 4, cf. O'Callaghan 1988, 99–101.
- ⁵⁰ Pour la reconstitution de la l. 8, cf. Ghedini 1923, 285. La construction ποιεῖν τι μετὰ τινος, dans un sens équivalent à ποιεῖν τι τινι ou τινα, 'faire quelque chose à quelqu'un' ou 'traiter quelqu'un de telle ou telle manière', se trouve dans les textes bibliques, et est probablement influencée par l'hébreu, cf. Sophocles 1887, s.v. ποιεῖν; Ghedini, note *ad loc.*
- ⁵¹ O.Ber. II 129; cf. Bagnall/Cribiore 2006, 169.
- ⁵² Cf. Preisigke 1925, s.v. σιτάρχια.
- ⁵³ Cf. P.Lond. V 1708 (Antinoopolis, 567/568), l. 145; le terme *sitarchia* se trouve également aux l. 118 et 153.
- ⁵⁴ Naldini 1968, 360; Bagnall/Cribiore 2006, 224; cette interprétation est également reprise par Beaucamp 1993, 193.
- ⁵⁵ La traduction de Winter 1933, 154: 'Be good enough, then, to make me a monthly (?) allowance of grain', repose sur une interprétation erronée de μεκην (l. 14) comme μην(νια)κήν, 'mensuelle'. Pour la correction en μικήν = μικκήν = μικράν, 'petite', cf. Naldini 1968, 361.
- ⁵⁶ O'Callaghan 1976.
- ⁵⁷ Cf. *supra*.
- ⁵⁸ Ghedini 1923, 281.
- ⁵⁹ Bagnall/Cribiore 2006, 357.
- ⁶⁰ Gällnö 2012b, 152–153.

II

REPRÄSENTATION

„Canusiner Gewand, das trübem Honigwein sehr gleicht [...]“. Wollqualitäten und Luxusdiskurs in der Antike

Beate Wagner-Hasel

Zur althistorischen Konsumforschung

Im Jahre 1893 veröffentlichte der althistorisch vorgebildete Nationalökonom Karl Bücher sein Werk über *Die Entstehung der Volkswirtschaft*, das ihn berühmt machen und eine folgenschwere Debatte über den Charakter der antiken Wirtschaft auslösen sollte.¹ In Anlehnung an evolutionstheoretische Denkmodelle seiner Zeit entwarf er ein dreistufiges Modell der ökonomischen Entwicklung von der geschlossenen Hauswirtschaft zur Stadtwirtschaft und Volkswirtschaft. Sein Konzept ist an dem Weg orientiert, welchen das Produkt vom Hersteller zum Verbraucher nimmt.² Existiert ihm zufolge auf der Ebene der geschlossenen Hauswirtschaft eine strukturelle Einheit von Konsumtion und Produktion, so sind die nachfolgenden Stufen der Stadt- und Volkswirtschaft von einer zunehmenden Trennung der Produktions- und Konsumtionssphäre geprägt. Daher unterschied Bücher auch zwischen „tauschloser Wirtschaft“, „Wirtschaft mit direktem Austausch“ und „Wirtschaft mit Güterumlauf“ sowie zwischen „Eigenproduktion“, „Kundenproduktion“ und „Warenproduktion“, eine Unterteilung, auf die später Werner Sombart zurückgreifen sollte.³ Belege für die erste Stufe fand er vor allem in antiken Schriften. Diese vermeintliche Zuordnung der Antike zur Stufe der geschlossenen Hauswirtschaft erboste seine althistorischen Kollegen, die damit die Antike in ihrer Funktion als Deutungswissenschaft der Gegenwart entwertet sahen.⁴ In mehreren Beiträgen stellten Eduard Meyer und Julius Beloch klar, dass es neben der hauswirtschaftlichen Produktion bereits in der Antike Fabriken gegeben habe, in denen Produkte für ferne Märkte hergestellt worden seien.⁵ Als Beispiel nennen sie unter anderem die Region Megara, wo nach den Aussagen Xenophons die Bewohner vom Jackenmachen lebten.⁶ In seiner Antwort von 1901 stellte Bücher zwar die Existenz von Märkten nicht in Frage, wohl aber von Fabriken und meinte, dass der Handel vorwiegend mit Produkten des „Hausfließes“ oder mit Rohstoffen erfolgt sei. Zu diesen Rohstoffen zählt er u.a. die Wolle, deren Kauf gut belegt ist.⁷ Um eben diese Wolle geht es mir hier. Allerdings interessiert mich nicht die Produktion oder Verarbeitung der Wolle, sondern ihr Gebrauch, ihr Nutzen für distinktive Zwecke. Es ist dies eine

Perspektive, die Bücher nicht interessierte. Im Unterschied zu seinen nationalökonomischen Kollegen nahm Bücher eine strikte Produzentenperspektive ein. Dies ist umso erstaunlicher, als nur wenige Jahre nach dem Erscheinen von Büchers Studie *Die Entstehung der Volkswirtschaft* Thorston Veblen sein einflussreiches Buch *The Theory of Leisure Class* (dt. *Theorie der feinen Leute*) veröffentlichte, in dem – zum Teil auf der Basis antiker Quellen – die Bedeutung des ostentativen Konsums und Müßiggangs für die Elitenbildung herausgestrichen wurde.⁸ Werner Sombart sah in der Luxusindustrie sogar den entscheidenden Motor zur Entstehung einer industriellen Produktionsweise.⁹

Eben diese Konsumentenperspektive kennzeichnet die gegenwärtige Debatte zur antiken Wirtschaft. War Büchers Blick auf die antike Wirtschaft von einer Produzentenperspektive getragen, so wird in der jüngeren Forschung nach den Gründen des Konsums, nach den Bedürfnissen der Konsumenten gefragt. Gerade der ostentative Konsum, für dessen distinktive Bedeutung sich Veblen interessierte, die Erzeugung einer sozialen Rangordnung über den Konsum exquisiter Speisen, über den Gebrauch wertvoller Gefäße oder über das Tragen aufwendiger Kleidung, ist mittlerweile Gegenstand zahlreicher Studien. Bezeichnend ist die Eingangsbemerkung von Lin Foxhall zu ihrer Untersuchung über Austauschbeziehungen und Städtewachstum: „My perspective starts not with ‚trade‘ or ‚exchange‘ but with the notion of consumption“.¹⁰ Wurde in der älteren Konsumforschung zwischen Notdurft und Luxus bzw. Grund- und Wahlbedarf unterschieden und in der Verallgemeinerung des Wahlbedarfs das Signum der modernen Wirtschaft erkannt, so wird inzwischen die Trennlinie nicht mehr so scharf gezogen. Nach Foxhall, die vor allem die frühgriechischen Verhältnisse im Blick hat, diene der „Import“ von Gütern aus der Ferne weniger zur Behebung einer Mangelsituation als vielmehr der Gemeinschaftsbildung. Ihrer Meinung nach handelt es sich vielfach um „semi-luxuries“, deren Konsum auf soziale Identitätsbildung und auf Stiftung von Zugehörigkeit gezielt habe. Die aus der Ferne importierten Güter seien rituell konsumiert worden und hätten so zur Herstellung einer überregionalen Wertegemeinschaft beigetragen.¹¹ Einen ähnlichen Zugang hat James Davidson in seinem Buch *Curtisans and Fishcakes* (dt. *Kurtisanen und Meeresfrüchte*) von 1998 verfolgt. Er ist dem athenischen Diskurs über die Zukost (*opson*) nachgegangen, also jenem Teil der Nahrung, der über die Befriedigung der „Notdurft“ hinausgeht, und hat den engen Konnex zwischen Reden über Essen und dem Urteil über politisches Verhalten aufzuzeigen versucht.¹²

Auch um Kleidung, vor allem um Purpurkleidung, rankt sich in der Antike ein Luxusdiskurs, über den politische und soziale Wertaussagen getroffen wurden. Kleidung ist das Distinktionsmittel schlechthin. Über Material, Farbe, Musterung, Drapierung und Qualität der Stoffe enthält sie ein vielfältiges, differenziert einsetzbares Zeichenrepertoire. Sie kann als Zeichen der Zugehörigkeit zu einer Gruppe, als Alters- und Statuszeichen, als Markierung

der Geschlechterdifferenz, als politisches Zeichen für Rang, Homogenität oder Differenz eingesetzt werden. An Kleidung haften moralische und politische Tugenden.¹³ Ebenso wie die gut untersuchte Purpurfarbe¹⁴ eignet sich Wolle dazu, moralische Wertaussagen über Lebenswandel und symbolische Ordnungen zu machen, zumal sie anders als die Purpurfarbe nicht nur einer Elite zugänglich war. Die distinktive Bedeutung der Wolle ist anders als die Seide bislang noch nicht in den Fokus der althistorischen Konsumforschung geraten.¹⁵ Gerade der Zusammenhang von Kulturkonsum und Gruppenidentität, der in der aktuellen Konsumforschung betont wird, lässt sich im Zusammenhang des Diskurses über Wollqualitäten sehr gut studieren. Meine Ausführungen konzentrieren sich auf die Schriften römischer Epigrammatiker, Satiriker und Elegiker wie Martial und Juvenal, in denen gehäuft Aussagen zu verschiedenartigen Wollqualitäten zu finden sind.

Die Anregungen zu dieser Untersuchung fand ich in Büchers Replik auf die Angriffe von Eduard Meyer und Julius Beloch. Beide schlossen aus Herkunftsbezeichnungen von Kleidungsstücken, so z. B. aus den milesischen *strômata* (Teppiche oder Decken), von denen in Aristophanes *Fröschen* (Vers 542) die Rede ist, oder aus der milesischen Purpurwolle aus der Diokletianischen Taxordnung von 301 n. Chr. (ed. *Diocl.* 25) auf eine florierende milesische Exportindustrie.¹⁶ Bücher dagegen argumentierte, dass mit „milesisch“ nicht unbedingt der Ort der Fertigung oder die Herkunft der Wolle gemeint sein müsse. Es handelt sich ihm zufolge vielmehr um Qualitätsbezeichnungen.¹⁷ Ich möchte an Büchers Ausführungen über die unterschiedlichen Wollqualitäten anknüpfen, diese aber weniger aus ökonomischer, als vielmehr aus moralischer Perspektive betrachten und die Konsumentenperspektive ernst nehmen. Mein Anliegen ist es allerdings nicht, einen Beitrag zur archäologischen Debatte über die Qualität von Wollvliesen in der Antike zu leisten. Mir geht es um Wahrnehmungsweisen und um die Schlüsse, die aus der diskursiven Praxis auf wirtschaftshistorische Phänomene zu ziehen sind.

Wollqualitäten

Wir kennen heute eine klare Hierarchie der Wollqualitäten, an deren Spitze die Kaschmir-Wolle steht; ihr folgt mit großem Abstand die Merino-Wolle. Das Merino-Schaf ist inzwischen am meisten verbreitet. Es stammt ursprünglich aus Spanien, wo es seit der Frühen Neuzeit nachgewiesen ist.¹⁸ Über die Feinheit der Wollqualitäten und Methoden ihrer Messbarkeit, die in der Antike erreicht wurden, streiten sich die Gelehrten. Michael L. Ryder, der mehrere Studien zur Schafzucht in der Antike vorgelegt hat, meint, dass antike Schafe eine mittelfeine Wolle geliefert hätten, die derjenigen des Merino-Schafes bereits sehr nahe gekommen sei.¹⁹ Dazu zählt er das milesische Schaf, das im zweiten Jahrhundert v. Chr. zunächst nach Tarent exportiert und später in Spanien eingeführt und damit zum Vorläufer des Merino-Schafes geworden sei.²⁰

Allerdings handelt es sich weitgehend um Spekulationen. Es gibt nur wenige archäologische Untersuchungen, die Aufschluss über die Wollqualitäten geben können, die in der Antike auf der italischen Halbinsel verfügbar waren.²¹ Zudem müssen wir davon ausgehen, dass eine gewisse Variationsbreite von Schafwolle gegeben war, da die Unterschiede innerhalb eines Vlieses einer Schafsorte sehr groß sind. Das Vlies eines einzigen Schafes liefert ganz unterschiedliche Wollsorten. So orientiert sich Antoinette Rast-Eicher in ihrer Klassifikation zwar an modernen Unterscheidungen zwischen Haarschafen (hairy type), gemischt- oder filzwolligen Schafen (sheep with mixed fibre types), glanz- oder schlichtwolligen Schafen (sheep with coarse and fine fibres) sowie gekräuselt- oder merinowollige Schafen (fine wools), bezieht diese aber auf ein einziges Vlies.²² Vor dem Verspinnen war daher eine sorgfältige Vorsortierung der verschiedenen Qualitäten notwendig.²³

Eben diese Unterscheidung der Qualität der Wolle nach Feinheit und Struppigkeit der Wolle (*pecus molle*, *pecus hirtum*) findet sich auch bei den römischen Agrarschriftstellern, deren Werke lange Ausführungen zur Schafzucht enthalten, sowie in der Naturgeschichte des kaiserlichen Flottenkommandanten Plinius.²⁴ Genannt werden zudem Unterschiede in der Farbe. Auch werden Zuordnungen zu Regionen vorgenommen, die in der Vergangenheit der Suche nach unterschiedlichen Schafrassen Vorschub geleistet haben.²⁵ „Unsere Bauern hielten für besonders gute Rassen die kalabrische, apulische und milesische, unter ihnen an erster Stelle die Tarentiner (*generis eximii Calabras Apulasque et Milesias nostri existimabant earumque optimas Tarentinas*)“, heißt es bei Columella.²⁶ Die Tarentiner wurden ihm zufolge auch griechische Schafe genannt.²⁷ Es scheint sich bei den Tarentiner Schafen um eine Unterkategorie zu handeln, die bei allen genannten Schaftypen, den kalabrischen, apulischen und milesischen Schafen vorkommt. Plinius unterscheidet in seiner Naturgeschichte zwar nur zwischen starkwolligen Schafen und Landschafen,²⁸ differenziert aber zwischen verschiedenen Wollqualitäten, die zum Teil dieselben Herkunftsbezeichnungen tragen wie die Schaftypen, die Columella nennt: „Die Wolle aber, die am meisten geschätzt wird, ist die apulische und die, welche in Italien die griechische, anderswo aber die italische Schafwolle heißt; an dritter Stelle stehen die milesischen Schafe (*lana autem laudatissima Apula et quae in Italia Graeci pecoris appellatur, alibi Italica; tertium locum Milesiae oves obtinent*)“.²⁹ Übereinstimmung besteht in den Herkunftsbezeichnungen ‚apulisch‘ und ‚milesisch‘. Nur treten anstelle der kalabrischen Schafe bei Plinius griechische Schafe auf. Die apulischen Schafe wiederum werden ob ihrer kurzen Wolle gepriesen, die sich zur Herstellung von *paenulae* (Wettermäntel) eigne.³⁰ Sie seien in der Gegend rund um Tarent und Canusium von bester Qualität (*nobilitas*).³¹

Was aber sagen die Herkunftsbezeichnungen aus? Sind sie wirklich als Aussagen über die Schafrasse oder Art der Wolle zu verstehen? Es sind Zweifel angebracht. Während in der epischen Dichtung das Vlies der Schafe

unspezifisch als „dicht“ (δασύμαλλου) und Schafe als „schönhaarig“ (καλλίτριχα) bezeichnet werden³² – das gilt etwa für die Schafe des Polyphem – treten in der Literatur des 5. Jahrhunderts erstmals Herkunftsbezeichnungen auf. An erster Stelle steht die milesische Wolle. In der Komödie *Lysistrate* des Aristophanes gibt eine Frau vor, dass ihr zu Hause die milesische Wolle verderbe.³³ Ob es sich tatsächlich um Wolle aus Milet oder um Wolle von der Qualität milesischer Schafe handelt, die in Attika weiden, ist unklar. Nach den Aussagen des Atheners Antiphanes war athenische Wolle besonders hochwertig.³⁴ Auffallend ist, dass Aussagen gerade über milesische Wolle häufig mit Bemerkungen über den Luxuskonsum einher gehen. Nach Timaios von Tauromenion soll der Tyrann Polykrates das milesische Schaf nach Samos eingeführt haben. Die Bemerkung steht im Kontext seiner Gewohnheit, Geschirr und Polster, *strômnai*, für Gastmähler zu verleihen, eine Anspielung auf die neue Sitte, im Liegen zu speisen.³⁵ Auch den luxusverwöhnten Sybariten schreibt Timaios den Gebrauch milesischer Wolle zu. Sie sollen solche Gewänder getragen haben, woraus sich eine Freundschaft zwischen beiden Städten ergeben habe.³⁶ In den Hirtengedichten des Theokrit aus dem 3. Jahrhundert v. Chr., die Karl Bücher als Beleg für die hauswirtschaftliche Organisation der Wollverarbeitung anführt, ist von einer Spindel bzw. einem Spinnrocken (ήλακάτα) aus Elfenbein als Geschenk für die Frau eines milesischen Gastfreundes die Rede, die mit ihr „vieles Garn [...] spinnen“ wird, „Männern zum Kleid sowohl / Wie auch viel für solch weichfließenden Stoff, wie er bei Fraun beliebt. / Zweimal jährlich im Feld ließen ihr Fell scheren die Mütter der / Lämmer, gäben ihr Woll-Vlies (μαλάκοις ... πόκοις) für die schönfüßige Theugénis [...]“.³⁷ Seine Folgerung:

Daß in Milet auch Wolle zu Teppichen, Decken und Kopfnetzen verarbeitet wurde und daß sich diese eines gewissen Rufes erfreuten, wollen wir den Alten gern glauben. Die Milësia strômata waren für die letzteren ungefähr dasselbe, was für uns die Smyrna-Teppiche sind, und wie diese wurden sie im Hauswerk von den Frauen hergestellt [...].³⁸

Karl Bücher las die Herkunftsbezeichnung also als Produktbezeichnung, die einen gewissen Exotismus behauptete. Da wir milesische Wolle im Diokletianischen Preisedikt von 301 n. Chr. im Zusammenhang mit Purpur genannt finden – unterschieden wird zwischen zwei Sorten milesischer Purpurwolle – ist anzunehmen, dass es sich um eine Luxusprodukt handelt.³⁹ Wenn in den Augen des Plinius milesische Wolle nur den dritten Rang in der Hierarchie der Wollqualitäten einnimmt – bei ihm stehen an erster Stelle apulische Schafe, die von ihm wegen ihrer kurzen Wolle geschätzt, da aus ihnen Kapuzenmäntel, *paenulae*, gefertigt wurden⁴⁰ – drückt sich darin vielleicht das Interesse des Flottenkommandanten aus, dem es an regendichten, gewalkten Stoffen für Soldatenmäntel gelegen war. Die Erfindung des Walkens schreibt Plinius dem Megarer Nikias zu.⁴¹ Nach Xenophon lebten die Megarer von der Fertigung von Mänteln, *exômidēs*,⁴² eine Bemerkung, aus der Büchers

Kritiker auf eine florierende Exportindustrie in Megara schlossen.⁴³ Möglicherweise handelt es sich um besondere Verfahrensweisen, nämlich um die Herstellung gewalkter, regendichter Kleidung, also Loden. „Die Wolle bildet, wenn man sie verfilzt, schon für sich einen Kleiderstoff“, weiß Plinius der Ältere.⁴⁴ Das Walken ist im Unterschied zum Weben und Spinnen in der Antike nachweislich Spezialistentätigkeit, die ebenso wie die Färberei in eigenen Werkstätten erfolgte – zumindest ist dies gut aus Pompeji belegt.⁴⁵ Es ist also nicht auszuschließen, dass Herkunftsbezeichnungen etwas über die Machart ausdrücken.

Zum Teil korrespondieren die Herkunftsbezeichnungen mit Aussagen zur Farbe des Fells. Wer weiße Schafe wünscht, muss, so empfiehlt Columella, „nur Widder vom reinsten Weiß auswählen, weil zwar von weißen Tieren oft dunkle abstammen, von rötlichen oder schwarzgrauen dagegen niemals weiße (*si candor lanae maxime placet, numquam nisi candidissimos mares legeris, quoniam ex albo saepe fuscus editur partus, erythraeo vel pullo numquam generatur albus*).“⁴⁶ Solche weiße Wolle stammt nach Plinius von Schafen aus der Po-Gegend,⁴⁷ während in Spanien Schafe mit schwarzem Vlies, in Asien welche mit rötlicher Wolle und in Unteritalien Schafe mit gelblichen und bräunlichem Vlies vorkommen:

Spanien bringt hauptsächlich Schafe mit schwarzem Vlies hervor, Pollentia in der Nähe der Alpen mit weißen, Asien die sogenannten erythräischen mit rötlichem, ebenso die Baetica, Canusium mit gelblichen und Tarent eines von eigentümlich dunkelbrauner Farbe

*Hispania nigri velleris praecipuas habet, Pollentia iuxta Alpes cani, Asia rutili, quas Erythraeos vocant, item Baetica, Canusium fulvi, Tarentum et sua pulliginis.*⁴⁸

Auffallend ist ein Hell-Dunkel-Gegensatz, der einerseits mit einem Nord-Süd-Gegensatz korrespondiert und andererseits ein West-Ost-Gefälle aufweist. Dahinter steht ein Verständnis von Farbe als Licht, das in der antiken Philosophie verbreitet war und das Plinius bekannt gewesen sein dürfte.⁴⁹ Es ist bemerkenswert, dass gerade die Heimat des Plinius, der in Como geboren wurde, die geschätzten weißen Schafe hervorbringt. Sie weist somit die höchste Lichtstufe auf, während Farbtöne einer mittleren Helligkeitsstufe wie *fulvus* mit den Wirkungsstätten des kaiserlichen Flottenkommandanten in Süditalien korrespondieren.⁵⁰

Es sind also Zweifel abgebracht, ob wir es hier mit tatsächlichen Qualitätsbeschreibungen von Wollsorten zu tun haben und wir es nicht vielmehr mit einem Ordnungssystem zu tun haben, das einer sachfernen Logik folgt. Betrachtet man die Aufstellung der Rangfolge von Papyrusqualitäten bei Plinius, so fallen auch hier Herkunftsbezeichnungen ins Auge. Sie betreffen sowohl den Produktionsort als auch die Herkunft des Rohmaterials. Als wichtigste Kategorie zur Bestimmung der Qualität aber erscheint der Gebrauch durch den (kaiserlichen) Konsumenten:

Hieratisches Papier hieß ehemals das nur für religiöse Bücher bestimmte, das dann aus Schmeichelei den Namen des Augustus erhielt, wie das zweitbeste nach seiner Gemahlin Livia benannt wurde; so stieg das hieratische zum dritten Rang herunter. Die nächste Sorte hatte nach dem Ort ihrer Herstellung die amphitheatritische geheißen; nach Rom eingeführt, wurde sie in der kunstreichen Werkstätte des Fannius durch sorgfältige Bearbeitung dünner gemacht ... Danach folgt das saitische Papier, das nach der Stadt benannt ist, wo der Papyrus am meisten vorkommt.⁵¹

Eben eine solche Orientierung der Qualitätskriterien an den Konsumenten scheint mir für die Wolle ebenfalls von Bedeutung zu sein. Ich möchte im Folgenden einige Epigramme römischer Dichter in Augenschein nehmen, die mit Aussagen zu den unterschiedlichen Wollqualitäten ihre Scherze treiben.

Canusiner Wolle für die Ehefrau und den Maultiertreiber

In der römischen Literatur des ersten nachchristlichen Jahrhunderts finden sich weitere Herkunftsbezeichnungen, die sich auf die Farbe der Wolle beziehen und mit deutlichen Wertaussagen verknüpft sind. Dies sind an erster Stelle die genannten *Canusina*, von denen in den Werken der Satiriker die Rede ist. So lautet ein Epigramm Martials, der in einem Klientelverhältnis zu Kaiser Domitian stand.⁵²

Dies Canusiner Gewand, das trübem Honigwein sehr gleicht,
soll ein Geschenk für dich sein: Sei froh, es wird nicht so schnell alt.

*Haec tibi turbato Canusina simillima mulso
munus erit, gaude: non cito fiet anus.*⁵³

In seiner sechsten Satire zählt Juvenal, ein Freund Martials, canusinische Schafe aus Apulien zu den Luxusgütern, die eine Ehefrau von ihrem Ehemann fordert kann, solange sie noch faltenfrei sei:

Vorerst steht sie in Gunst und ist Königin, fordert vom Ehemann
Hirten und canusinische Schafe und ulmengestützte Falernerreben
– kostet ja nicht viel! – alle möglichen Diener, sämtliche Sklavenhäuser,
und was im Hause fehlt, der Nachbar aber besitzt, muß gekauft werden,
*interea calet et regnat poscitque maritum
pastores et ovem Canusinam ulmosque Falernas
– quantum in hoc! –, pueros omnes, ergastula tota,
quodque domi non est, sed habeat vicinus, ematur.*⁵⁴

Nach Plinius zeichnete sich die Wolle aus Canusium durch ihre bräunlich-gelbliche Färbung aus und wird wahrscheinlich deshalb dem Falerner Wein gleichgesetzt, der als bernsteinfarben galt.⁵⁵ Nach Ryder kann die gelbliche Färbung eigentlich gar nicht erwünscht gewesen sein und daher kein Qualitätsmerkmal darstellen. Er schließt nicht aus, dass sich hinter der

Farbzuschreibung der Canusiner Wolle ein Reflex auf den Mythos vom goldenen Vlies verbirgt, der von der Suche nach feinen Wollqualitäten handele.⁵⁶ Der Witz liegt möglicherweise darin, dass die Wolle aus Canusium eben nicht die weiße Färbung wie die feine Wolle hatte, auf die Agrarschriftsteller wie Varro oder Columella in ihren Vorschlägen zur Züchtung so viel Wert legen, sondern es sich um Wolle handelt, aus der vor allem dicke, dicke Winterkleidung hergestellt wurde, die anders als die feinen Gewänder lange haltbar war. So meint Plinius, dass die apulischen Schafe „kurze Wolle“ haben „und nur durch Wettermäntel (*paenulae*) berühmt“ seien. „In der Gegend rund um Tarent und Canusium sind sie von bester Herkunft (in Asien von derselben Art zu Laodikeia)“.⁵⁷ Im Diokletianischen Preisedikt wird der Wert eines canusinischen Kapuzenmantels – hier *burrus* genannt (*burrus Canys[inus] optimus clavatus*, βίρρος κανυσεῖος κάλλιστος σημιωτός) – bester Qualität mit 4000 Denaren angegeben.⁵⁸ Eine laodikische *paenula* (παίνουλα) feinsten Sorte kostet 6000 Denare.⁵⁹ Nach den Untersuchungen von Frank Kolb gehörten *paenulae* seit dem 1. Jahrhundert zum Trachtzubehör des römischen Bürgers und wurden sowohl von Bürgern als auch von Soldaten als Reise- und Wettermäntel getragen.⁶⁰ So entledigt sich Milo, ein Freund Ciceros, seiner *paenula*, als er sich in den Kampf mit Clodius stürzt.⁶¹ Eine distinktive Funktion für standesbewusste Matronen, wie sie Martial und Juvenal unterstellen, scheint ein solcher Kapuzenmantel (*paenula*, *burrus*) aus Canusiner Wolle eben nicht besessen zu haben, wenngleich nach den Beobachtungen von Frank Kolb auch einige weibliche Trägerinnen im Bildmaterial bezeugt sind.⁶²

Doppeldeutig scheint auch Martials Bemerkung über den reichen Patron, der sich neben Kristallgefäßen und Falerner Wein leisten kann, seine Sänftenträger in Canusiner Wolle zu kleiden, während er selbst eine purpurgefärbte *lacerna* trägt:

[...] daß meine Lippen nur große Kristallgefäße abrieben

und mein Falerner den Schnee dunkel färbe;

daß im Canusiner Wollkleid (*casuninatus*) Syrer an meiner Tragegestange schwitzen

und daß Klienten in gepflegter Kleidung meine Sänfte umdrängten

[...]

daß ein verdrecktes Maultier mir den Purpurmantel (*lacerna*) beschmiere [...]

nec labris nisi magna meis crystallae terantur

et faciant nigras nostra Falerna nives;

ut canusinatus nostro Syrus assere sudet

et mea sit culto sella cliente frequens

[...]

*ut lutulenta linat Tyrias mihi mula lacernas [...]*⁶³

Ob tatsächlich Sklaven ein solches Gewand aus Canusiner Wolle trugen, ist zweifelhaft. Möglicherweise handelt es sich um eine Anspielung auf Nero, von dem Sueton überliefert, dass dieser seine Maultiertreiber in Canusiner Wolle gekleidet hat.⁶⁴ Der Kontext spricht dafür, dass dies eben nicht die gewöhnliche Kleidung der Maultiertreiber war. Denn von Nero selbst heißt es, er habe kein Kleidungsstück zweimal getragen und seine Maultiere mit goldenen Schuhen ausgestattet. Die Canusiner Wollkleidung für Maultiertreiber muss daher als Hinweis auf unangemessenen Aufwand gelesen werden.⁶⁵

Auch in der Purpurfarbe der *lacerna* steckt ein kritisches Moment. Es handelt sich um einen offenen Mantel, welcher der griechischen *chlamys* ähnelte und über der Toga getragen wurde.⁶⁶ Ihre Nennung bildet den Höhepunkt in einer Aufzählung verschwenderischen Verhaltens des mit dem Namen Pastor angesprochenen Adressaten des Epigramms. Angemessen hingegen wäre es, wie es das lyrische Ich vorgibt zu tun, den Reichtum für Bautätigkeiten und Schenkungen zu verwenden: „*ergo quid? ut donem, Pastor, et aedificem*“. Es ist erst die Färbung, die aus der *lacerna* ein unangemessenes Kleidungsstück macht. Das geht auch aus anderen Epigrammen hervor, in denen die Färbung einen nicht vorhandenen Rang vortäuschen soll. So gibt sich ein Sklave mit Brandmarke im Theater mit Hilfe einer purpurnen *lacerna* und einer weißen *toga* den Anschein der Zugehörigkeit zum Senatorenstand; die vermeintliche Zugehörigkeit zum Ritterstand soll eine purpurne *lacerna* suggerieren.⁶⁷ Bedenkt man, dass unter Nero ein Purpurverbot erlassen wurde,⁶⁸ erscheint die Purpurfarbe der *lacerna* im obigen Epigramm nicht minder vieldeutig als die Canusiner Wolle der Maultiertreiber. Nicht nur die Maultiertreiber tragen falsche Kleidung, sondern möglicherweise auch der (kaiserliche?) Patron. Die *lacerna* gehört nicht zu den exquisiten Kleidungsstücken, sondern wurde allgemein als mantelartiger Überwurf benutzt.⁶⁹ In anderen Epigrammen wird die *lacerna* geradezu als Gabe eingefordert. So führt Martial Klage darüber, dass ein reicher Patron trotz seines Kleiderreichtums von seinen zahllosen *lacernae* und *togae* kein Stück abgäbe.⁷⁰ An anderer Stelle lässt er einen Klienten über seinen abgewetzten Mantel (*gelida lacerna*) klagen, dessen Zustand seinen Patron eigentlich zum Handeln hätte bewegen müssen; der aber überhört das Jammern.⁷¹ Aus einem weiteren Epigramm geht hervor, dass eine *lacerna* ein übliches Geschenk gewesen sein muss. Statt einer *lacerna* sieht sich ein Patron nur in der Lage, seinem Klienten eine Filzkappe, *pilleum*, als Geschenk (*munus*) zu schicken.⁷² Dies bestätigt indirekt auch die Klage des Martial über den nachlässigen *amicus*: „Geschenke nährst du, Sextus, nicht deine Freunde (*pascis munera, sexte, non amicos*)“, wirft er ihm vor, nachdem er nicht mehr zum Geburtstagsschmaus eingeladen wurde. Der Grund: er habe ihm kein spanisches Silbergeschirr, keine glatten Togen und keine ungetragenen *lacernae* mitgebracht.⁷³ Zwar erscheint bei Martial die Gabe einer *lacerna* aus der Perspektive des *amicus* der Freundschaftsbeziehung nicht würdig; die Klage selbst aber verweist auf die Bedeutsamkeit von Kleidergaben in

Gallische Wolle für den Klienten

Um Gaben an Klienten geht es auch bei Juvenal. In Umkehrung zur Canusinischen Wolle gilt bei Juvenal gallische Wolle als Zeichen von Ärmlichkeit. So heißt es in Juvenals 9. Satire:

[...] Gelegentlich erhalte ich

dicke Mäntel, als Schutz für die Toga, von rauher und grober Qualität, schlecht durchgeschlagen vom Kamm des gallischen Webers, Silbergeschirr, dünn und zweiter Wahl.

[...] *pingues aliquando lacernas,*

munimenta togae, duri crassique coloris

et male percussas textoris pectine Galli

*accipimus, tenue argentum venaequae secundae.*⁷⁴

Auch diese Bemerkung ist nicht wörtlich zu nehmen; Juvenal geht es um den vermeintlich vernachlässigten Klienten, der mit Geschenken zweiter Wahl abgefertigt wird. Aber die Negativbewertung der gallischen Wolle ist zweideutig. Denn eben zu dieser Zeit, so erfahren wir von Columella, galten „gallische Schafe für wertvoller, vor allem die aus Altinum; ebenso diejenigen, die rings um Parma und Mutina auf den ‚Dürren Feldern‘ stehen. Ist die weiße Farbe schon die beste, so ist sie vor allem am brauchbarsten, weil sie in die meisten anderen verwandelt werden kann, sie selbst aber aus keiner anderen gewonnen wird“.⁷⁵ Auch Martial preist das hier genannte Altinum ob seiner weißen Wolle, der er ein eigenes Epigramm gewidmet hat:

Für die beste Wolle ist Apulien berühmt, Parma für die zweitbeste:

Das drittbeste Schaf verleiht Altinum den Preis.

Velleribus primus Apulia, Parma secundis

*nobilis: Altinum tertia laudat ovis.*⁷⁶

Muss an dem Luxuscharakter der Canusinischen Wolle gezweifelt werden, so ist umgekehrt die Ärmlichkeit der Gallischen Wolle nicht minder fraglich. Nach Strabon lieferte Gallien ganz unterschiedliche Wollqualitäten.⁷⁷ Die vermeintlich schlechte Qualität der *lacerna* aus gallischer Wolle relativiert sich zudem, wenn man „*male percussas*“, von Adamietz mit „schlecht durchgeschlagen“ übersetzt, nicht als Hinweis auf die schlechte, d.h. dünne Qualität der Wolle liest, sondern auf die grobe Struktur und Dichte der Wolle.⁷⁸ Das wiederum scheint einer *lacerna* nicht angemessen gewesen zu sein, die nach den Untersuchungen von Frank Kolb im Unterschied zur *paenula* einen eher leichten Mantel darstellte und auch aus Leinen gefertigt gewesen sein konnte.⁷⁹ Es wird offensichtlich mit unterschiedlichen Erwartungshaltungen gespielt, vielleicht auch eine angemessene Gabe durch eine verkehrende

Beschreibung parodiert.

Neben der *lacerna* begegnet uns bei Martial ein weiterer Typus von Kleidung als Gabe an Klienten, eine *endromis*. Auch diese Gabe ist mit doppeldeutigen Aussagen verknüpft.

Eines armen Mannes Geschenk ist es, aber nicht eines Armen übliches Kleidungsstück; statt eines (Woll-)Mantels (*laena*) schicke ich hier dies Plaid (*endromis*).

*Pauperis est munus, sed non est pauperis usus;
hanc tibi pro laena mittimus endromida.*⁸⁰

Es handelt sich bei der *endromis* um ein Kleidungsstück, dem Martial an anderer Stelle eine exotische Herkunft und zugleich wärmende Funktion zuschreibt, die in dem obigen Epigramm eigentlich der *laena* zukommt, die der griechischen *chlaina* gleichgesetzt wird und aus Wolle gefertigt war:⁸¹

Dieses dicke Produkt einer sequanischen Weberin

– aus einem Barbarenland stammt es und trägt einen spartanischen Namen –
ein zwar nicht feines, aber im kalten Dezember nicht zu verachtendes

Geschenk: eine exotische Wolldecke (*endromis*) schicke ich dir [...]

In dieses Geschenk eingehüllt, wirst du über Winde und Schauer lachen können:

So geschützt wirst du nicht einmal in einem Gewand aus tyrischem Leinen sein.

Hanc tibi Sequanicae pinguem textricis alumnam,

quae Lacedaemonium barbara nomen habet,

sordida, sed gelido non aspernanda Decembri

dona, peregrinam mittimus endromida: [...]

ridebis ventos hoc munere tectus et imbris

*nec sic in Tyria sindone tutus eris.*⁸²

Auch hier findet ein Spiel mit Gegensätzen statt. Verhandelt wird, welches Kleidungsstück einen besseren Wetterschutz bietet, tyrisches Leinen oder eine exotische *endromis*.⁸³ Ob überhaupt eines dieser Kleidungsstücke Schutz vor Regen und Wind bietet, ist äußerst zweifelhaft. Zumindest wird dies für ein Leinengewand kaum gelten können. Auch ist zu klären, welches Gewand eigentlich als luxuriös anzusehen ist. Der lakonische Name der Weberin (oder des Gewebes?) verweist auf die vermeintliche Einfachheit der *endromis*. Denn gerade in der römischen Kaiserzeit wurde das Bild von der bescheidenen Lebensweise der Spartaner gepflegt.⁸⁴ Andererseits begegnen uns bei den Satirikern auch purpurgefärbte *endromides*,⁸⁵ sodass der Dichter hier möglicherweise mit einer doppelten Verkehrung spielt und die *endromis* weder ein bescheidenes noch wärmendes Kleidungsstück darstellt und vielleicht sogar die Purpurfarbe trug, da sich Wolle leichter als Leinen färben ließ. Da unter Domitian, Martials Patron, der Gebrauch der Purpurfarbe auf Ritter und

Senatoren eingeschränkt wurde,⁸⁶ mag der Witz auch darin liegen, dass ein purpurgefärbtes Kleidungsstück gar nicht als Gabe an den Klienten möglich war oder aber dass es Rittern und Senatoren vorenthalten wird.

Die ‚Moral‘ der (einheimischen) Wolle

Wollqualitäten und Färbemittel stehen nicht nur für Aufwand und Bescheidenheit; sie bilden auch einen Indikator für moralische Haltungen, so etwa für Aufrichtigkeit. Bei Martial heißt es:

Nicht betrügt meine Wolle, und nicht verändere ich mich im bronzenen Kessel.
Auf die Weise mögen tyrische Stoffe gefallen, mich färbte mein eigenes Schaf.
Non est lana mihi mendax nec mutor aheni.

*sic placeant Tyriae: me mea tinxit ovis.*⁸⁷

Hier wie auch in anderen Epigrammen wird mit einem Gegensatz von purpurgefärbten (Leinen-)Stoffen und einheimischer Wolle (*lana*) gespielt, wie dies bereits in den oben zitierten Epigrammen der Fall war. Auch hier handelt es sich um *lacernae*, die offensichtlich ungefärbt waren. An anderer Stelle verkündet Martial das Lob der weißen Mäntel, der *albae lacernae*, die im Amphitheater über die Toga geworfen werden, um nicht zu frieren.⁸⁸ Folgt man den eingangs zitierten Aussagen des Plinius und der Agrarschriftsteller, ist es gerade die weiße Färbung der Wolle, die den höchsten Wert erzielt, so dass die weißen Mäntel wohl kaum für Bescheidenheit stehen können.

Bei Vergil ist es die Purpurfärbung der milesischen Wolle, die im Visier seiner Kritik steht: Sie, die teuer erworben wird, stellt er in seinem Werk *Georgica* dem Reichtum gegenüber, den ihm die eigenen Ziegenherden bringen.⁸⁹

[...] und wenn auch milesisches Vlies von
tyrischem Purpur getränkt, auf dem Markt sehr teuer bezahlt wird:
hier ist reicherer Nachwuchs jedoch (an Ziegen), [...]

[...] *quamvis Milesia magno*
vellera mutantur Tyrios incocta rubores:
densior hinc suboles [...] ⁹⁰

Es ist gerade das milesische bzw. tarentinische Schaf, das die Agrarschriftsteller in der Hierarchie der Wollqualitäten an dritter Stelle ansiedeln, dessen mit tyrischem Purpur gefärbtes Vlies hier im Geruch des Luxuskonsums steht. Laut Strabon galt den Römern tyrischer Purpur als der schönste (καλλίστη).⁹¹ In Petrons *Satyricon* gibt der reiche Freigelassene Trimalchio damit an, dass zwar alles auf eigenem Grund gedeiht, so auch die Wolle, er aber darüber hinaus Zuchtwidder aus Tarent erwirbt und diese auf seine Schafe loslässt.⁹² Der Witz liegt darin, dass Trimalchio das Unmögliche möglich macht. Denn nach Quintilian existierte in Tarent ein Exportverbot von Schafen.⁹³ Vermarktet

werden durfte nur die Wolle, was wiederum die Assoziation der tarentinisch-milesischen Wolle mit Luxuskonsum erklärt. Luxus ist bei den Satirikern wie auch bei Vergil und Petronius das, was nicht in Eigenproduktion entsteht, eben vornehmlich purpurfarbene Vliese oder Stoffe.

Es ist schwer, aus den Aussagen der Satiriker Schlüsse auf die tatsächlichen Unterschiede in den Wollqualitäten zu ziehen. Gerade die Canusinische Wolle steht bei Juvenal und Martial nicht unbedingt für den unangemessenen Luxus, sondern eher für ein unangemessenes Schenkungsverhalten.⁹⁴ Das gilt auch für die gallische Wolle, die nicht die Ärmlichkeit besitzt, die ihr die Satiriker zuschreiben. Auffallend ist zudem, dass es sich bei den hier genannten Kleidungsstücken aus Canusiner oder Gallischer Wolle vorwiegend um Mäntel handelt, die sich durch ihre schützende und wärmende Funktion auszeichnen.

Allerdings machen die hier gesammelten Aussagen über unterschiedliche Wollqualitäten deutlich, dass Wolle eben nicht nur einen Grundbedarf nach wärmender Kleidung deckte, sondern einen Wahlbedarf bediente, insofern zwischen verschiedenen Qualitäten gewählt werden konnte, die sich zur Markierung von Statusunterschieden eigneten. Sonst würden die Aussagen über die Qualität der Kleidergeschenke an Klienten und Ehefrauen keinen komischen Effekt erzielen. Zwar kann darauf nicht auf eine Verallgemeinerung des Wahlbedarfs – in der älteren Konsumforschung als Signum der modernen Wirtschaft betrachtet – geschlossen werden. Wolle scheint zu jenen Gütern zu zählen, die Lin Foxhall als „semi-luxuries“ bezeichnet und die einem weiteren Kreis als nur der Elite zugänglich war. Andererseits ist genau diese Zugänglichkeit das Problem, das in den Satiren verhandelt wird.

Canusiner Wollmarkt?

An der Existenz von Wollmärkten kann kein Zweifel bestehen. Das gilt bereits für das klassische Griechenland. In einer Rede des Demosthenes aus dem 4. Jh. v. Chr. wird von einem Schiff gesprochen, das zwei Bündel Wolle geladen habe.⁹⁵ Ein gewitzter Wollhändler in den Komödien des Aristophanes verkauft Wolle schon, wenn sie noch nass ist,⁹⁶ also schwerer als im trockenen Zustand wiegt. In Theokrits Gedicht „Syrakusanerinnen am Adonisfest“ beschwert sich eine Frau über ihren Ehemann, dass er für fünf schlechte Vliese (πέντε πόκως) sieben Drachmen gezahlt habe; eine andere klagt, dass ihr Mann Soda (νίτρον) und rote Farbe (φύκος) vom Markt hätte holen sollen und stattdessen Salz angebracht hätte.⁹⁷

Nicht immer ist klar, ob es sich bei der in den Quellen genannten Wolle um Rohwolle oder um versponnenes Garn handelt. Der Zukauf von Garnen liegt in der Natur der Sache. Ein Engpass ergab sich vor der Erfindung der Spinnmaschine vor allem bei der Herstellung des Garns. Vier Spinnerinnen waren in der Frühen Neuzeit notwendig, um einen Trittwebstuhl in Gang zu halten.⁹⁸ Für den Betrieb eines Gewichtswebstuhls mag ebenfalls ein

Missverhältnis gegolten haben. Das mykenische Arbeitsdienstsystem und die Versklavung von Kriegsgefangenen stehen in engem Zusammenhang mit dem Interesse an „Wollarbeiterinnen“. Versklavt werden im frühen Griechenland vor allem Frauen, die Spinn- und Webdienste leisten.⁹⁹ Auch ist in den Epen Homers bereits von Lohnspinnerinnen die Rede.¹⁰⁰ In Aristophanes ‚Fröschen‘ wird eine Spinnerin erwähnt, die fleißig die Spindel dreht, um am nächsten Tag das fertige Garn auf dem Markt zu verkaufen.¹⁰¹ Ein Weihepigramm handelt von drei Frauen (aus Samos), die der Athene ihre Spindel und den Wollkorb (εἰποχαρῇ τάλανον) weihen, „Darin sie Wolle bewahrt. Nährten sie lange damit ihr kärgliches Leben“.¹⁰² Das in augusteischer Zeit kursierende Ideal der spinnenden Matrone ist nicht nur ideologischen Interessen, sondern auch alltäglichen Praktiken zuzurechnen, wenngleich die Behauptung, dass auch die Tochter des Princeps sich der Spinnarbeit hingab, kaum der Wirklichkeit entsprochen haben wird.¹⁰³ In Plautus’ Komödie *Mercator* bringt ein Sohn seiner Mutter eine Magd aus Rhodos mit, die sich auf Weben und Spinnen versteht.¹⁰⁴ Auch die Überlieferung des Plinius, demzufolge ein ländliches Gesetz in den meisten Gebieten Italiens den Frauen untersagt habe, unterwegs die Spindel zu drehen, weil dies der Feldfrucht schaden könne, spricht für die Alltäglichkeit der Spinnarbeit.¹⁰⁵

Joan Frayn, die die Belege für die Existenz von Wollmärkten im antiken Italien zusammengetragen hat, geht davon aus, dass ein Teil der Wolle direkt auf dem Landgut per Auktion veräußert worden sei, wie dies aus Catos Schrift *De agricultura* hervorgeht.¹⁰⁶ Andererseits müssen diese Händler die Wolle weiterverkauft haben. Von den inschriftlich nachgewiesenen Wollspezialisten zählt sie nur die *sagarii* zu den Händlern, welche die häuslich versponnene Wolle vermarktet hätten.¹⁰⁷ Die Bemerkung des augusteischen Dichters Vergil über milesische Vliese, die – soweit sie mit tyrischem Purpur gefärbt waren – einen hohen Preis erzielen, ist als Hinweis auf die Existenz von Wollmärkten zu lesen.¹⁰⁸ Plinius geht vor allem auf den Preis gallischer Wolle ein, die trotz ihrer hohen Wertschätzung nie einen höheren Preis als 100 Sesterzen pro Pfund erzielt habe.¹⁰⁹ Inschriftliche Befunde belegen den Wollverkauf in Beneventum und Telesia.¹¹⁰ Quintilians Hinweis auf ein Verkaufsverbot von tarentinischen Schafen, nicht aber von Wolle ist als indirekter Beleg für die Existenz eines Wollmarktes in Tarent zu lesen.¹¹¹ Joan Frayn vermutet vor allem eine Ausrichtung des Wollhandels auf den Bedarf des Militärs,¹¹² wofür auch die von den Satirikern verwendeten Typenbezeichnungen für Wollkleidung – *paenula* und *lacerna* – sprechen, da beide als Kleidung für Feldherren und Soldaten belegt sind.¹¹³ Daneben nimmt sie an, dass vornehmlich gefärbte Wolle gehandelt wurde.¹¹⁴ Im Diokletianischen Preisedikt, das nach Frayn Vorgaben für die Verwaltung und nicht für private Kaufleute machte,¹¹⁵ wird zwischen ungewaschener und gewaschener Wolle unterschieden, wobei letztere als höherwertig galt und vermutlich gefärbt war. Auch hier finden sich Herkunftsangaben. Ein Pfund gewaschene tarentinische Wolle hat den Wert von

175 Denaren, ein Pfund gewaschene laodikische Wolle von 100 Denaren. Der Preis der übrigen gewaschenen Wolle beträgt 25 Denare.¹¹⁶

Die Entstehung von Wollmärkten hängt eng mit der transhumanten Organisation der Weidewirtschaft zusammen, wie sie für Megara, für Thessalien und Kreta, vor allem aber für das antike Italien gut belegt ist.¹¹⁷ Eine solche Wanderweidewirtschaft setzt Arbeitsteilung und unterschiedliche Produktionsstandorte voraus, die integriert werden müssen, da sich die Tiere nicht in der Nähe der Bauernhöfe und Äcker aufhalten. Dies kann über den Einsatz von jüngeren Familienmitgliedern, gedungenen Hirten oder Sklaven erfolgen oder aber über die Organisation von Austausch zwischen Hirtenpopulationen und Bauern. Die räumliche Reichweite der Herdenwanderungen kann dabei stark variieren.¹¹⁸ Gerade von Varro wissen wir, dass er seine Herden im Sommer im Sabiner Bergland, in Reate, und im Winter in Apulien weiden ließ.¹¹⁹ Auch kaiserliche Herden weideten in Apulien.¹²⁰ Eben hier, am Rande der Tavoliere, einer weiten Ebene, liegt Canusium, das heutige Canosa di Puglia. Im Mittelalter befand sich im nördlich gelegenen Foggia ein zentraler Wollmarkt.¹²¹ Nicht weit davon, in Luceria, soll nach Horaz die alljährliche Schafschur stattgefunden haben, woraus auf die Existenz eines Wollmarktes geschlossen wird.¹²² Fabio Vicari unterscheidet in seiner Untersuchung über die römische Textilwirtschaft zwischen dem Wollmarkt Luceria und dem Produktionsort Canusium und meint, dass hier *paenulae* aus rotbrauner Canusinischer Wolle hergestellt worden seien, wofür er als Nachweis die Einrichtung eines Gynecaeums in der Spätantike anführt.¹²³ Da Italien erst seit Diokletian steuerpflichtig war, ist denkbar, dass Canusium ab dem 3. Jahrhundert n. Chr. als Sammelstelle für ‚Steuertuch‘ oder ‚Steuerwolle‘ fungierte, bevor dort ein Gynecaeum eingerichtet wurde. Freies Unternehmertum wird man mit einem Gynecaeum nicht verbinden können. Es handelt sich um eine Zwangskorporation, zu deren Eintritt man nach den Angaben des Codex Theodosianus verurteilt werden konnte.¹²⁴ Für die frühe Kaiserzeit ist eher anzunehmen, dass sich in Canusium ein Wollmarkt befand. Für die Bewertung der *Canusina* zur Zeit Martials hieße dies, dass es sich um nichts anderes als um in Canusium gehandelte Wolle handelt, die sowohl feine als auch grobe Wollqualitäten umfassen konnte, womit sich die widersprüchlichen Bewertungen der Wolle erklären ließen.

Entscheidend aber scheint mir das Interesse des Kaisers an der Wollproduktion zu sein, die auch andere Untersuchungen belegen. Verweisen möchte ich auf Forschungen zur Via Tiburtina und zum Tempel des Herakles Victor in Tibur (Tivoli), wo sich die Sommerresidenz des Kaisers Hadrian befand. Unter dem Tempel führte eine Transhumanzstraße hindurch, auf der vermutlich Herdensteuern kassiert wurden.¹²⁵ Über die Via Tiburtina war Tibur mit Rom verbunden, das die Furt über den Tibur und den Weg zu den Salinen in Ostia kontrollierte. Salz war essentiell für die Schafhaltung bzw. für die Aufrechterhaltung der Gesundheit der Schafe. Auch befinden sich auf dem Weg

dorthin schwefelhaltige Seen, in denen die Tiere gebadet und von Parasiten gereinigt werden konnten. Barbro Santillo Frizell hat deutlich gemacht, dass überall dort, wo Schafzucht in der Literatur einen hohen Stellenwert einnimmt, diese auch als ein Verweis auf die ökonomische Bedeutung der Wollproduktion gelesen werden kann.¹²⁶ Der Reichtum der römische Elite manifestierte sich nicht nur im wohlbekannten Bauluxus und Speiseraufwand, sondern auch und vielleicht in erster Linie in unzähligen Herden von Wollschafen. Und eben diesen Reichtum finden wir in den Klagen der Klienten über die geizigen Kleidergeschenke und des Ehemanns über das Begehren der Ehefrau nach Canusinischen Schafen gespiegelt.

Luxusdiskurs und Wollqualitäten

Aber was bedeutet das Begehren nach bestimmten Wollqualitäten, von dem die Satiriker sprechen? Betrachtet man den Gebrauch der Wolle im klassischen Athen nach den Perserkriegen, so wird hier ein Gegensatz zwischen dem dorischen Peplos aus Wolle und dem ionischen Chiton aus Leinen aufgebaut. Während der wollene Peplos zum Symbol einer hellenischen Lebensart erhoben wird, steht der ionische Chiton aus Leinen für unangemessenen Luxus, *tryphê*.¹²⁷ Ein ebensolcher moralischer Gegensatz scheint auch bei den römischen Satirikern eine Rolle zu spielen, insofern die Woll(kleidung), soweit sie nicht gefärbt ist, der purpurgefärbten milesischen Wolle und dem purpurgefärbten Leinen gegenübergestellt wird. Aber es fehlt jene Eindeutigkeit der Zuschreibung, die wir aus griechischen Quellen kennen. Sichtbar ist zwar eine Qualitätshierarchie, die jedoch keineswegs eindeutig ist. Die doppeldeutige Bewertung der auf dem Markt erworbenen Wollqualitäten, vor allem der gefärbten milesischen Wolle, die einerseits als unangemessener Aufwand angesehen wird, andererseits aber im Kontext der Klientelbeziehung geradezu eingefordert wird, verweist auf einen komplexen Zusammenhang.

Der griechische Diskurs steht in einem engen Zusammenhang mit der Entwicklung der demokratischen Ordnung, die anhand der Kleidung als ein Diskurs der Unterordnung des Einzelinteresses unter das Gesamtinteresse des *dêmos* geführt wird. Der römische Kontext ist ein anderer. Hier sagen die Bemerkungen der römischen Satiriker über Wollqualitäten etwas über Nahbeziehungen aus, über die Beziehung zwischen Ehemann und Ehefrau und über die Beziehung zwischen Patron und Klient. Insofern bestätigen sie den in der aktuellen Konsumforschung betonten Zusammenhang von Kulturkonsum und Gruppenidentität.¹²⁸ Nur: Welche spezifische Aussage treffen sie?

Kleider bilden nachweislich durch die gesamte Antike ein prominentes Geschenk zur Herstellung von Bindung; dies gilt nicht nur für die in den Homerischen Epen geschilderte fiktive Gesellschaft, wo mit Kleidergeschenken Nahbeziehungen symbolisiert werden,¹²⁹ sondern auch im klassischen Athen, wo ein Politiker wie Kimon seine Freigebigkeit in der Öffnung von Gärten und Darbietung von Kleidergaben zum Ausdruck bringt.¹³⁰ Und es gilt eben auch für

Rom, für die hier geschilderten Beziehungen zwischen Patron und Klient bzw. unter *amici*.¹³¹ Solche Kleidergaben wurden in Rom vor allem an den Saturnalien erwartet: Hören wir ein letztes Mal Martial:

In den Wintertagen und zum Fest des Saturn

schickte Umber mir, als er noch arm war, einen Zipfenmantel (*alicula*); jetzt schickt er einen Spelttrunk (*alica*); er ist nämlich reich geworden.

Brumae diebus feriisque Saturni

mittebat Umber aliculam mihi pauper;

*nunc mittit alicam: factus est enim dives.*¹³²

Mit dem Wortspiel *alicula* – *alica* wird hier mit poetischen Mitteln der Geiz des reich gewordenen Freundes parodiert, der keine Kleidergeschenke mehr macht.

Im Diskurs über Wollqualitäten und Gaben von Wollstoffen wird, so meine These, das mit Errichtung des Prinzipats in Unordnung geratene Beziehungsnetz innerhalb der römischen Elite thematisiert.¹³³ Die Aussagen über Wollqualitäten bei den Satirikern verweisen einerseits auf Kleidung als Distinktionsmerkmal, auf ihre Funktion, Zugehörigkeit zur Elite anzuzeigen. Aber diese Aussagen sind zweideutig, insofern sie – vor allem im Gegensatz von einheimischer Wolle und purpurgefärbter Kleidung aus Leinen und Wolle – sowohl Kritik an unangemessenem Luxus und bescheidene Rückbesinnung auf eigene Ressourcen als auch den Anspruch auf eben solche kritisierten textilen Güter transportieren. Vermuten möchte ich daher hinter den Aussagen einen Diskurs über den Umgang und über die Partizipation der politischen und sozialen Elite an den Genüssen, die das Weltreich bot.¹³⁴ Denn zu dieser Zeit, im ersten nachchristlichen Jahrhundert, etablierte sich die *domus* des Kaisers als oberstes Ressourcenzentrum und setzte eine Entwicklung hin zur Monopolisierung der Patronagebeziehungen durch den Princeps ein. Der Zugang zur Wolle muss für die Patronagetätigkeit des Kaisers von eminenter Bedeutung gewesen sein. Das gilt nicht nur für die Sorge um die Kleidung für die Soldaten, als deren Patron der Kaiser fungierte. Auch andere ‚Klienten‘ erwarteten vom Princeps, so geht aus den Kaiserviten des Sueton hervor, Kleidergeschenke. Von Augustus heißt es, das er an den Saturnalien, „auch wenn es ihm ein andermal gerade in den Sinn kam, [...] bald Geschenke (*munera*), Kleider, Gold und Silber (*vestem et aurum et argentum*), bald Münzen jeder Prägung, sogar alte königliche und ausländische, manchmal auch Decken aus Ziegenhaar (*cilicia*) [...]“ verteilte.¹³⁵ Zugleich waren die Kaiser auch Empfänger von Kleidergaben sowohl ihrer Klienten als auch ihrer Ehefrauen. Tiberius bewahrte z. B. eine *chlamys*, die er von Pompeia erhalten hatte, in Baiae auf.¹³⁶ So verwundert es nicht, dass uns in den Quellen die kaiserlichen Herden auch auf den Triften nach Apulien, in Molise, begegnen, wo die *Canusina* beheimatet sind,¹³⁷ und dass seit dem 3. Jahrhundert die Agenten des Kaisers, die Prätorianerpräfekten, in Canusium besondere Ehren erfuhren.¹³⁸ Diese kaiserliche Ökonomie der Wolle lohnt es genauer in den Blick zu nehmen.

Dank

Der vorliegende Beitrag basiert auf mehreren Vorträgen, die ich im Rahmen des Graduiertenkollegs *Wert und Äquivalenz* im Herbst 2011 an der Universität Frankfurt, auf der Tagung *Konsum in den Gesellschaften des klassischen Altertums* an der Universität München, auf dem Workshop *Exchange along the Silk Roads between Rome and China in Antiquity* im April 2012 an der Harvard Universität in Cambridge sowie im August 2012 an der Universität Basel gehalten habe. Ich danke den Teilnehmern und Teilnehmerinnen an den Tagungen für kritische Nachfragen und Anregungen, insb. Markus von Kaenel, Werner Tietz, Berit Hildebrandt und Henriette Harich-Schwarzbauer.

Bibliographie

Primärtexte

Anthologia Graeca. Griechisch/deutsch. Hrsg. u. übers. von Hermann Beckby, 2. verb. Aufl. München 1957.

Aristophanes, *Sämtliche Komödien*. Hrsg. und mit Einleitungen und einem Nachwort versehen von Hans-Joachim Newiger, Neubearbeitung der Übersetzung von Ludwig Seeger (Frankfurt a. M. 1845–1848) und Anmerkungen von Hans-Joachim Newiger und Peter Rau. München 1976.

Aristophanis Comoediae, ed. W. Hall, W. M. Geldart, Bd. 2. Oxford 1985.

Lucius Iunius Moderatus Columella, *Zwölf Bücher über Landwirtschaft*. Lateinisch/deutsch. Hrsg. u. übers. von Will Richter, 3 Bde. München 1981–1983.

Diogenes Laertius, *Leben und Meinungen berühmter Philosophen*. Übers. u. erläutert. von Otto Apelt. Hamburg 1998.

Edictum Diocletiani et Collegarum de pretiis rerum venalium, ed. Marta Giaccherio, 2 Bde. Genf 1974.

Diokletians Preisedikt. Hrsg. von Siegfried Lauffer. Berlin 1971.

Juvenal, *Satiren*. Lateinisch/deutsch. Hrsg., übers. u. mit Anmerkungen versehen von Joachim Adamietz. München/Zürich 1993.

Corpus Glossariorum Latinorum. Hrsg. von G. Loewe, G. Goetz und F. Schoell. Leipzig 1888–1924.

M. Valerius Martialis, *Epigramme*. Lateinisch/deutsch. Hrsg. u. übers. von Paul Barié u. Winfried Schindler. Düsseldorf/Zürich 1999.

Petronius, *Satyrica. Schelmenszenen*. Lateinisch/deutsch. Hrsg. u. übers. von Konrad Müller u. Wilhelm Ehlers, 5. Aufl. Düsseldorf/Zürich 2004.

C. Plinius Secundus d. Ä., *Naturkunde*. Lateinisch/deutsch, Bücher XII/XIII. Hrsg. u. übers. von Roderich König in Zusammenarbeit mit Gerhard Winkler. München 1976.

C. Suetonius Tranquillus, *Die Kaiserviten. De Vita Caesarum*. Lateinisch/deutsch. Hrsg. u. übers. von Hans Martinet, 2. verb. Aufl., Düsseldorf/Zürich 2000.

Theokrit, *Gedichte*. Griechisch/deutsch. Hrsg. u. übers. von F. P. Fritz, München 1970.

Marcus Terentius Varro, *Gespräche über die Landwirtschaft*. Hrsg., übers. u. erläutert. von Dieter Flach, 3 Bde. Darmstadt 1996–2002.

Vergil, Landleben. *Bucolica – Georgica – Catalepton*. Lateinisch/deutsch. Hrsg. u. übers. von Johannes und Maria Götte, 4. Aufl. München 1981.

Sekundärliteratur

Alfaro, Carmen *et al.* (Hgg.) (2004) *Purpureae Vestes. Textiles y tintes del Mediterráneo en epoca romana*. Valencia.

Andersson, Eva (2010) „The Basics of Textile Tools and Textile Terminology: From Fibre to Fabric“, in Cecile Michel, Marie Louise Nosch (Hgg.), *Textile Terminologies in the Ancient Near East and Mediterranean From the Third to the First Millennia B.C.* Oxford/Oakville (= Ancient Textiles Series vol. 8), 10–22.

Beloch, Julius (1899) „Die Großindustrie im Altertum“, *Zeitschrift für Socialwissenschaft* 2, 18–26.

Beloch, Julius (1902) „Zur griechischen Wirtschaftsgeschichte“, *Zeitschrift für Socialwissenschaft* 5, 95–103 u. 169–179.

Bender Jørgensen, Lise (2004) „Team Work on Roman Textiles: The mons Claudianus Textile Project“, in Carmen Alfaro *et al.* (Hgg.) *Purpureae Vestes. Textiles y tintes del Mediterráneo en epoca romana*. Valencia, 69–75.

Bernhardt, Rainer (2003) *Luxuskritik und Aufwandsbeschränkungen in der griechischen Welt*. Wiesbaden/Stuttgart.

Blum, Hartmut (1998) *Purpur als Statussymbol in der griechischen Welt*. Bonn.

Blümner, Hugo (²1912) *Technologie und Terminologie der Gewerbe bei Griechen und Römern*, Bd. 1. Leipzig/Berlin.

Bradley, Mark (2004) „The Colour ‚Blush‘ in Ancient Rome“, in Liza Cleland, Karen Stears with Glenys Davies (Hgg.) *Colour in the Ancient Mediterranean World*. BAR International Series 1267, 117–121.

Bradley, Mark (2009) *Colour and Meaning in Ancient Rome*. Cambridge/New York.

Brendel, Otto (1934) *Die Schafzucht im alten Griechenland*. Würzburg.

Bücher, Karl (1893) *Die Entstehung der Volkswirtschaft*. Tübingen.

Bücher (1894) „Die Diokletianische Taxordnung vom Jahre 301“, *Zeitschrift für die gesamte Staatswissenschaft*, 189–219 u. 672–717.

Bücher, Karl (1901) „Zur griechischen Wirtschaftsgeschichte“, in Karl Bücher, Karl Victor Fricker *et al.* *Festgaben für Albert Schäffle zur siebenzigsten*

Wiederkehr seines Geburtstages am 24. Februar 1901. Tübingen, 191–254; Wiederabdruck in ders. (1922) *Beiträge zur Wirtschaftsgeschichte*. Tübingen.

Cleary, Marc C. and Delano Smith, Catherine (1990) „Transhumance reviewed: past and present practises in France and in Italy“, in R. Maggi *et al.* (Hgg.) *Atti della Tavola rotonda internazionale ‚Archeologia della pastorizia nell’ Europa meridionale‘ I*. *Rivista di Studi Liguri* 56, 21–38.

Corbier, Mireille (1983) „Fiscus and Patrimonium. The Saepinum Inscription and Transhumance in the Abruzzo“, *Journal of Roman Studies* 73, 126–131.

Davidson, James (1999) *Kurtisanen und Meeresfrüchte. Die verzehrenden Leidenschaften im klassischen Athen*. Aus dem Engl. von Gennaro Ghirardelli. Berlin.

Drexhage, Hans-Joachim, Konen, Heinrich und Ruffing, Kai (2002) *Die Wirtschaft des Römischen Reiches im 1.–3. Jahrhundert*. Berlin.

Drinkwater, John F. (1977/78) „Die Sekundinier von Igel und die Woll- und Textilindustrie in Gallia Belgica“, *Trierer Zeitschrift* 40/1, 107–125.

Drinkwater, John F. (2001) (Hgg.) „The Gallo-Roman Woollen Industry and the Great Debate: The Igel Column revisited“, in David J. Mattingly and John Salmon, *Economies Beyond Agriculture in the Classical World*. London/New York, 297–308.

Droß-Drüpe, Kerstin (2011) *Wolle – Weber – Wirtschaft. Die Textilproduktion der römischen Kaiserzeit im Spiegel der papyrologischen Überlieferung*. Wiesbaden.

Eich, Armin (2006) *Die politische Ökonomie des antiken Griechenland (6.–3. Jahrhundert v. Chr.)*. Köln/Weimar/Wien.

Elliott, Charlene (2008) „Purple Pasts: Color Codification in the Ancient World“, in *Law & Social Inquiry* 33/1, 173–194.

Forstenpointner, Gerhard, Galik, Alfred, Weissengruber, Gerald und Zohmann, Stefan (2007) „Saitenspiel und Purpurschimmer – archäozoologische Ehrengaben aus dem späthelladischen Ägina Kolonna“, in Eva Alram-Stern und Georg Nightingale (Hgg.) *Keimelion. Elitenbildung und elitärer Konsum von der mykenischen Palastzeit bis zur homerischen Epoche*. Wien, 141–149.

Foxhall, Lin (1998) „Cargoes of the Heart’s Desire. The Character of Trade in the Archaic Mediterranean World“, in Nick Fisher und Hans van Wees (Hgg.) *Archaic Greece. New Approaches and New Evidence*. London, 295–309.

Foxhall, Lin (2007) „Village to City: Staples and Luxuries? Exchange Networks and Urbanization“, in Robin Osborne und Barry Cunliffe (Hgg.) *Mediterranean Urbanization 800–600 B.C.* Oxford 233–248.

Frayn, Joan (1984) *Sheep Rearing and the Wool Trade in Italy during the Roman Period*. London.

Gabba, Emilio und Pasquinucci, Marinella (1979) *Strutture Agrarie et Allevamento Transhumante nell’ Italia Romana*. Pisa.

Gabba, Emilio (1988) „La Pastorizia nell' eta' tardo-imperiale“, in C. R. Whittaker (Hg.) *Pastoral Economies in Classical Antiquity*. Cambridge, 134–142.

Geddes, Ann G. (1989) „Rags and Riches. The Costume of Athenian Men in the Fifth Century“, in *Classical Quarterly* 37, 307–331.

Giachero, Marta (Hg.) (1974) *Edictum Diocletiani et Collegarum de pretiis rerum venalium*. Bd. 1. Genf.

Gleba, Margarita (2008) *Textile Production in Pre-Roman Italy*. Oxford.

Gleba, Margarita (2012) „From Textiles to Sheep: Investigating wool Fibre Development in Pre-Roman Italy Using Scanning Electron Microscopy“, in *Journal of Archaeological Science* 39, 3643–3661.

Goette, Hans R. (1990) *Studien zur römischen Togadarstellung*. Mainz.

Grothe, Hermann (1866) „Die Geschichte der Wolle und Wollmanufaktur im Alterthum“, in *Deutsche Vierteljahrs-Schrift* 29, 259–304.

Halstead, Paul (1980) „Counting Sheep in Neolithic and Bronze Age Greece“, in Ian Hodder, Glynn Isaac und Norman Hammond (Hgg.) *Patterns of the Past. Studies in Honour of David Clarke*. Cambridge, 307–339.

Hammerstein, Jürgen (1975) *Die Herde im römischen Recht. Grex als rechtliche Sachgesamtheit und Wirtschaftseinheit*. Göttingen.

Hartmann, Elke *Ordnung in Unordnung. Kommunikation, Konsum und Konkurrenz in der stadtrömischen Gesellschaft der frühen Kaiserzeit* (= im Druck).

Hildebrandt, Berit (2009) „Seide als Prestigegut in der Antike“, in Berit Hildebrandt und Caroline Veit (Hgg.) *Der Wert der Dinge. Güter im Prestigediskurs*. München, 175–231.

Hilzheimer, Max (1936) „Sheep“, in *Antiquity* 10, 195–206.

Holzberg, Niklas (2002) *Martial und das antike Epigramm*. Darmstadt.

Jongman, Willem (1988) *The Economy and Society of Pompeii*. Amsterdam.

Karali, Lillian, Megaloudi, Fragkiska (2008) „Purple Dyes in the Environment and History of the Aegean: A Short Review“, in Carmen Alfaro et al. (Hgg.) *Vestidos, Textiles y Tintes. Estudios sobre la producción de bienes de consumo en la Antigüedad*. València, 181–184.

Kennell, Nigel (1995) *The Gymnasium of Virtue. Education and Culture in Ancient Sparta*. Chapel Hill.

Killen, John T. (1964) „The Wool Industry in Crete in the Late Bronze Age“, in *The Annual of the British School at Athens* 59, 1–15.

Killen, John T. (1985) „The Linear B Tablets and the Mycenaean Economy“, in A. M. Davies und Yves Duhoux (Hgg.) *Linear B: A 1984 Survey*. Cavaay/Louvain-la-Neuve, 241–305.

Kolb, Frank (1973) „Römische Mäntel: *paenula*, *lacerna*, *μανδύη*“, *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Röm. Abt.* 80, 70–167.

Kolb, Frank (1977) „Zur Statussymbolik im antiken Rom“, *Chiron* 7, 239–

Larsson-Lovén, Lena (2002) *The Imagery of Textile Making. Gender and Status in the Funerary Iconography of Textile Manufacture in Roman Italy and Gaul*. Göteborg.

Ligt, Luuk de/Neeve, Pieter Willem de (1988) „Ancient Periodic Markets: Festivals and Fairs“, *Athenaeum* N.S. 66, 391–416.

Ligt, Luuk de (1993) *Fairs and Markets in the Roman Empire*. Leiden.

Melena, José L. (1975) *Studies on Some Mycenaean Inscriptions from Knossos Dealing with Textiles*. Salamanca.

Meyer, Eduard (1910) „Die wirtschaftliche Entwicklung des Altertums“, in Ders. *Kleine Schriften. Zur Geschichtstheorie und zur wirtschaftlichen und politischen Geschichte des Altertums*. Halle, 6–168.

Militello, Pietro (2008) „Textile Industry and Minoan Palace“, in Caroll Gillis und Marie-Louise B. Nosch (Hgg.) *Ancient Textiles. Production, Craft and Society*. Oxford, 36–45.

Moeller, Walter O. (1976) *The Wool Trade of Ancient Pompeii*. Leiden.

Morley, Neville (2007) *Trade in Classical Antiquity*. Cambridge.

Moulherat Christophe/Spantidakis Youlie (2008) „Première attestation de laine sur le site protohistorique d'Akrotiri à Théra“, in Carmen Alfaro und Lilian Karali (Hgg.) *Vestidos, Textiles y Tintes. Estudios sobre la producción de bienes de consumo en la Antigüedad*. Valencia, 37–42.

Nicols, John (1988) „Prefects, Patronage and the Administration of Justice“, *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 72, 201–217.

North, Michael (2003) *Genuss und Glück des Lebens. Kulturkonsum im Zeitalter der Aufklärung*. Weimar/Köln.

Nosch, Marie Louise (2006) „More Thoughts on the Mycenaean ta-ra-si-ja System“, in Massimo Perna (Hg.) *Fiscality in Mycenaean and Near Eastern Archives*. Neapel, 161–182.

Nosch, Marie Louise (2007) *The Knossos Od Series. An Epigraphical Study*. Wien.

Orth, Ferdinand (1924), s.v. „lana“, *RE* XII/1, Sp. 594-615.

Potthoff, Anne (1992) *Lateinische Kleidungsbezeichnungen in synchroner und diachroner Sicht*. Innsbruck.

Rast-Eicher, Antoinette (2008) *Textilien, Wolle, Schafe in der Eisenzeit der Schweiz*. Basel.

Rast-Eicher, Antoinette und Bender Jørgensen, Lise (2013) „Sheep Wool in Bronze Age and Iron Age Europe“, *Journal of Archaeological Science* 40, 1224–1241.

Regan, F. X. (2009) „Die *stromnai* des Polykrates von Samos“, *Studia Humaniora Tartuensia* 10, A 1, 1–8.

Reinhold, Meyer (1970) *History of Purple as a Status Symbol in Antiquity*. Brüssel.

Reuthner, Rosa (2013) „Ich kleide mich wie ich denke' – Sprechende Gewänder als kulturelle und politische Signalgeber in der griechischen Antike“, *Forum Classicum* 2, 86–113.

Reuthner, Rosa (2005) *Wer webte Athenes Gewänder? Frauenarbeit im antiken Griechenland*. Frankfurt/New York.

Ribeiro, Aileen (1986) *Dress and Morality*. New York.

Ryder, Michael L. (1982) „Sheep – Hilzheimer 45 Years on“, *Antiquity* 56, 15–23.

Ryder, Michael L. (1983) *Sheep & Man*. London.

Ryder, Michael L. (1991) „The Last Word on the Golden Fleece Legend“, in *Oxford Journal of Archaeology* 10/1, 57–60.

Santillo-Frizell, Barbro (2009) *Arkadien. Mythos und Wirklichkeit*. Aus dem Schwedischen von Ylva Eriksson-Kuchenbuch. Köln/Weimar/Wien (= *Pastorala Landskap. Myt och verklighet* 2006).

Schmitt Pantel, Pauline (2009) *Hommes illustres. Mœurs et politique à Athènes au Ve siècle*. Paris.

Scholz, Peter (2005) „Zur öffentlichen Repräsentation römischer Senatoren und Magistrate: Einige Überlegungen zur (verlorenen) materiellen Kultur der republikanischen Senatsaristokratie“, in Tobias L. Kienlin (Hg.) *Die Dinge als Zeichen. Kulturelles Wissen und materielle Kultur*. Bonn, 409–431.

Schwinden, Lothar (1989) „Gallo-römisches Textilgewerbe nach Denkmälern aus Trier und den Trevererland“, in *Trierer Zeitschrift* 52, 279–318.

Silver, Morris (1991) „The Commodity Composition of Trade in the Argonautic Myth“, in ders. (Hg.) *Ancient Economy in Mythology: East and West*. Savage, 241–281.

Skydsgaard, Jens Erik (1974) „Transhumance in Ancient Italy“, in *Analecta Romana Instituti Danici* 7, 7–36.

Starbatty, Angelika (2010) *Aussehen ist Ansichtssache. Kleidung in der Kommunikation der römischen Antike*. München.

Schneider, Jane und Weiner, Annette B. (Hgg.) (1989) *Cloth and Human Experience*. Washington.

Sombart, Werner (1913/1989) *Liebe, Luxus und Kapitalismus*. Frankfurt a.M. 1989.

Sombart, Werner (²1916) *Der moderne Kapitalismus*, Bd. I/1. München/Leipzig. (1. Aufl. 1903).

Timmins, Geoffrey (1996) „Technological Change“, in Mary B. Rose (Hg.) *The Lancashire Cotton Industry: A History since 1700*. Preston, 39–62.

van Wees, Hans (2005) „Trailing Tunics and Sheepskin Coats: Dress and

Status in Early Greece“, in Liza Cleland, Mary Harlow und Llewellyn-Jones Lloyd (Hgg.) *The Clothed Body in the Ancient World*. Oxford, 44–51.

Veblen, Thorstein (1997) *Theorie der feinen Leute. Eine ökonomische Untersuchung der Institutionen*. Aus dem Amerik. v. Suzanne Heintz u. Peter von Haselberg. Frankfurt a.M. (*The Theory of Leisure Class*, New York 1899, dt. Erstübersetzung 1958).

Verboven, Koenrad (2002) *The Economy of Friends. Economic Aspects of Amicitia and Patronage in the Late Republic*. Brüssel.

Vicari, Fabio (2001) *Produzione e commercio di e tessuti nell'Occidente romano*. Oxford.

Vickers, Michael (1999) *Images on Textiles. The Weave of Fifth-Century Athenian Art and Society*. Konstanz.

von Reden, Sitta (2007) „Consumption“, in *The Cambridge Economic History of the Greco-Roman World* ed. by Walter Scheidel, Ian Morris und Richard Saller. Cambridge, 385–406.

Wagner-Hasel (2000) *Der Stoff der Gaben Kultur und Politik des Schenkens und Tauschens im archaischen Griechenland*. Frankfurt/New York.

Wagner-Hasel, Beate (2009) „Hundert Jahre Gelehrtenstreit über den Charakter der antiken Wirtschaft: Zur Aktualität von Karl Büchers Wirtschaftsanthropologie“, *Historische Anthropologie* 17/2, 178–201.

Wagner-Hasel, Beate (2011) *Die Arbeit des Gelehrten. Der Nationalökonom Karl Bücher (1847–1930)*. Frankfurt/New York.

Waldherr, Gerhard H. (2001) „Antike Transhumanz“, in Gerhard H. Waldherr und Peter Herz (Hgg.) *Landwirtschaft im Imperium Romanum*, St. Katharinen, 331–357.

Wild, John P. (1970) *Textile Manufacture in the Northern Roman Provinces*. Cambridge.

Wild, John Peter (2008) „Textile Production“ in John Peter Oleson (Hg.) *The Oxford Handbook of Engineering and Technology in the Classical World*. Oxford, 465–482.

Wilson, Andrew L. (2001) „Timgad and Textile Production“, in David J. Mattingly und John Salmon (Hgg.) *Economies Beyond Agriculture in the Classical World*. London/New York, 271–296.

Winterling, Aloys (1999) *Aula Caesaris*. München.

Zöbl, Dorothea (1982) *Die Transhumanz (Wanderschafhaltung) der europäischen Mittelmeerländer im Mittelalter in historischer, geographischer und volkswundlicher Sicht*. Berlin.

¹ Zum aktuellen Stand der Debatte vgl. Wagner-Hasel 2009, 178–201.

² Bücher 1893. So schloss Bücher Rentabilitätsberechnungen, das Kernstück modernen wirtschaftlichen Handelns, für die Antike aus. Da Sklaven im

Haushalt verblieben, sei über den Markt eine Bewertung ihrer Arbeitsleistung nicht vorgenommen worden. Damit habe die Grundlage für das heutige Lohnsystem und für die Entwicklung des Großgrundbesitzes zum gewinnorientierten Unternehmen gefehlt. Kapitalansammlungen hätte das Liturgienwesen verhindert. Auch habe keine Möglichkeit bestanden, die Rentabilität einer die Produktivität verbessernden Investition in einer Sklavenmanufaktur zu berechnen.

³ Sombart 1916, 26ff., 31ff. u. 54 (1. Aufl. 1903). Sombart entwickelte hier weitere Subkategorien und differenzierte zwischen bauerlicher und seigneurialer Eigenwirtschaft. Den Typus der Warenproduktion unterteilte er in die „geschlossene Staatswirtschaft“ und in die „kapitalistische Wirtschaft“, wobei er als entscheidendes Prinzip für die Unterteilung die Zielsetzung des Wirtschaftens ansah: Diente sie der Bedarfsdeckung oder war sie vom Erwerbsprinzip gesteuert?

⁴ Wagner-Hasel 2011, 198–214.

⁵ Meyer 1910, 6–168; Beloch 1899, 18–26; 1902, 95–193 u. 169–179.

⁶ Meyer (1910, 116–117): „Als ein Beispiel sei hier noch Megara erwähnt, ursprünglich, nach dem Sturz der starren Adelherrschaft, ein kleiner Bauernstaat, der seine landwirtschaftlichen Produkte vor allem nach Athen absetzte. Bekannt ist, wie Athen versucht hat, die benachbarte Stadt sich einzuverleiben, und wie der Abbruch der Handelsbeziehungen mit Megara den äußeren Anlaß zum peloponnesischen Kriege gegeben hat. Diese Sperrung seines Absatzgebietes und die weiteren Kämpfe der Folgezeit haben offenbar die Megarer gezwungen, neue Erwerbsmittel aufzusuchen: nach Xenophon memorab. II,7,6, lebte die Mehrzahl der Megarer von der Hemdwirkerei (ἐξωμιδοποιία [*exômidopoiía*] ‘Anfertigung von Arbeitskitteln’), die mit eingeführten Sklaven betrieben wird. Natürlich haben sie diese Hemden und Kittel nicht in Megara selbst abgesetzt, sondern exportiert: Megara ist dadurch zum Industriestaat geworden.“ Positionen dieser Art finden sich auch noch heute. Ähnlich argumentiert Eich (2006, 49), für den Megara den Typus der Produzentenstadt repräsentiert. Waldherr (2001, 340) schließt aus den Angaben von Xenophon sogar auf eine „hochspezialisierte Damenoberbekleidungsindustrie“.

⁷ Bücher (1922, 47): „Das Hauswerk ist eine recht eigentlich bodenständige Erscheinung. Anknüpfend an das natürliche Vorkommen gewisser Rohstoffe pflegt es sich ganz den nächstliegenden Bedürfnissen derjenigen anzupassen, die es ausüben, und gelangt dann mit wachsender technischer Fertigkeit leicht zu Produkten von besonderer Güte und örtlicher Eigenart. Kommt es später zu einer Überschußproduktion für den Markt, so erlangen diese lokalen Spezialitäten des Hauswerks leicht einen über die ursprünglichen Grenzen ihrer Erzeugung und ihres Gebrauchs weit hinausreichenden Ruf. [...] Überall scheint die häusliche Marktproduktion an die Schafzucht anzuknüpfen. Ein sehr

bekannter Artikel des Marktes von Athen waren zu Sokrates' Zeit die groben Sklavenröcke (ἐξωμίδες) [*exōmídes*], welche die schafezüchtenden Megarer in ihren Häusern von den Unfreien weben ließen.“

⁸ Veblen 1899/1997.

⁹ Sombart 1913.

¹⁰ Foxhall 2007, 233. Sie kommt zu dem Schluß: „The economies of urban centres emerge out of, and come to reside in, the consumption of goods driven by fashion, as many people in fluid political and social settings use goods to display their political aims and construct social ambitions. The increasing numbers of communities which might seriously be called urban by the sixth century could be dubbed in the most literal sense, ‚consumer cities‘“ (246). Vgl. dazu auch von Reden 2007, 385–406.

¹¹ Foxhall 1998, 295–309. Ihr folgt Morley (2007, 13. u. 36–49). Er macht vor allem auf den Wandel dessen aufmerksam, was als notwendig verstanden wurde, und betont die soziale und mentale Dimension des Konsums. Zu den Grenzen antiker Globalisierung vgl. 14f. u. 90–102.

¹² Davidson 1999.

¹³ Allgemein: Ribeiro 1986, 12–18; Schneider/Weiner 1989. Zu Rom: Starbatty 2010. Einen aktuellen Überblick bietet Reuthner 2013, 86–113.

¹⁴ Vgl. auswahlweise Meyer 1970; Blum 1998; Vickers 1999; Bernhardt 2003. Zu den archäologischen Befunden vgl. Alfaro *et al.* 2004. Das Interesse an Purpur reicht weit zurück; Purpurfärberei ist an vielen Stätten der Bronzezeit belegt. Vgl. u.a. Forstenpointner/Galik/Zohmann/Weissengruber 2007, 141–149; Karali/Megaloudi 2008, 181–184.

¹⁵ Zur Seide vgl. Hildebrandt 2009, 175–231.

¹⁶ Mit der Entwertung häuslicher Textilarbeit aufgrund von Importen argumentiert van Wees (2005, 44–51).

¹⁷ Bücher 1922, 47.

¹⁸ Ryder 1983, 19 f.; Hilzheimer (1936, 195–206) unterschied in den 1930er Jahren verschiedene Urformen: Mouflon, Vignei, Argali und Bighorn-Typus, wobei letztere nicht domestiziert worden sei. Während der Mouflon-Typ in Zypern und Persien beheimatet gewesen sei, sei der Vignei-Typ in den Steppengebieten am Kaspischen Meer bis nach Tibet und der Argali-Typ nördlich davon beheimatet gewesen. Diese Suche nach dem Urtypus gehört in die Phase der Hochkonjunktur der Rassetheorien, die auch vor den Tieren nicht Halt machte. Inzwischen wird heute ein solches Vorgehen aufgrund der großen Rolle von Mutationen abgelehnt. Ryder 1982, 15–23.

¹⁹ Ryder 1983, 20.

²⁰ Ryder 1983, 21; Frayn 1984, 37.

²¹ Gleba 2012, 3643–3661; Gleba 2008, 72–75. Vgl. auch Wild 1970; Frayn

1984, 28–44.

²² Rast-Eicher 2008; Rast-Eicher/Bender Jørgensen 2013, 1224–1241.

²³ Andersson 2010, 11.

²⁴ Columella, *De re rustica* 7, 2, 6; Varro, *Res rusticae* 2, 2, 3–4 u.18; Plinius, *Naturalis historia* 8, 73, 190.

²⁵ Varro unterscheidet in seinem Werk über die Landwirtschaft zwischen fellbekleideten Schafen und Schafen mit struppiger Wolle: „Das meiste hat man ähnlich zu handhaben bei den fellbekleideten Schafen, die – wie es zum Beispiel bei den tarentinischen und attischen Schafen der Fall ist – wegen ihrer vorzüglichen Wolle mit Tierfellen bedeckt werden, damit ihre Wolle nicht so sehr verschmutzt wird, daß sie nicht richtig gefärbt, gewaschen oder gereinigt werden kann. *Pleraque similiter faciendum in ovibus pellitis quae propter lanae bonitatem, ut sunt Tarentinae et Atticae, pellibus integuntur, ne lana inquinetur, quo minus vel infici recte possit vel lavari ac putari.*“ Und er setzt fort: „Darauf aber, daß die Krippen und Ställe dieser Tiere sauber sind, muß man größere Sorgfalt verwenden, als Schafe mit struppiger Wolle (*pecus hirtum*) sie erfordern (*horum praesepia ac stabula ut sint pura maiorem adhibeant diligentiam quam hirtis*).“ Varro, *Res rusticae* 2, 2, 18–19, Übers. Dieter Flach. Vgl. auch Varro, *Res rusticae* 2, 2, 3–4; Columella, *De re rustica* 7, 2, 3–6. Plinius, *Naturalis historia* 8, 73, 190: *Ovium summa genera duo, tectum et colonicum; illud mollius, hoc in pascuo delicatius, quippe contextum rubis vescatur*. Schutzdecken für Schafe sind auch von den in Megara weidenden Schafen überliefert, die nach Meyer die Grundlage der vermeintlich Megarischen Textilindustrie bildeten, was den Kyniker Diogenes zu dem Ausspruch veranlasst haben soll: „In Megara hat es mehr für sich, ein Widder zu sein als ein Sohn.“ Denn die Kinder sah er nackt herumlaufen. Diogenes Laertios 7, 41. Übers. Otto Apelt. Vgl. auch Aelian, *Historia varia* 12, 56.

²⁶ Columella, *De re rustica* 7, 2, 3. *nunc Gallicae pretiosiores habentur earumque praecipue Altinates, item quae circa Parmam et Mutinam Macris stabulantur Campis*. Übers. Will Richter wie auch im Folgenden.

²⁷ Ebd. 7, 4, 1: *Graecum pecus, quod plerumque Tarentinum vocant* [...] Frayn (1984, 35) vermutet in Anlehnung an Ryder einen Import durch griechische Siedler in der Zeit zwischen dem 7. und 4. Jh. v. Chr.

²⁸ Plinius, *Naturalis historia* 8, 73, 190: *Ovium summa genera duo, tectum et colonicum; illud mollius, hoc in pascuo delicatius, quippe contextum rubis vescatur*.

²⁹ Plinius, *Naturalis historia* 8, 73, 190.

³⁰ Kolb 1973, 70–167. Zu den archäologischen Befunden vgl. Bender Jørgensen 2004, 69–75.

³¹ Plinius, *Naturalis historia* 8, 73, 191.

³² Homer, *Odyssee* 9, 336 u. 469; 9, 426. Eine Auflistung der griechischen Bezeichnungen befindet sich bei Blümner ²1912, 98–106 sowie Brendel 1934,

7.

³³ Aristophanes, *Lysistrate* 278–230; 729.

³⁴ Athenaios, *Deipnosophistai* 2, 43 b.

³⁵ Athenaios 12, 540 d. Vgl. Vgl. Regan 2009, 1–8.

³⁶ Athenaios 12, 519 b. Hier trugen die Knaben bis zum Jünglingsalter Purpurgewänder und im Haar goldene Spangen (Athenaios 12, 518 c–522 d) Auch die Kroniaten, die Sybaris eroberten, ergaben sich laut Athenaios diesem Kleiderluxus.

³⁷ Theokrit, *Idyllen* 28, 1–14; Übers. F. P. Fritz.

³⁸ Bücher 1922, 47.

³⁹ *Ed. Diocl.* 24, 6. Giachero 1974, 183; Lauffer 1971, 174.

⁴⁰ Plinius, *Naturalis historia* 8, 73, 190: *Apulae breves villo nec nisi paenulis celebres*. Zu den Belegen, dass *paenulae* Kapuzen hatten, vgl. Kolb (1973, 76–89). Ein weiteres wärmendes Kleidungsstück war das *pallium*. Vgl. z.B. Martial 14, 138: „Nicht viel nützen zur Winterzeit die glatten Gewänder: Meine Zotteln machen deinen Mantel (*pallium*) warm. (*Tempore brumali non multum levია prosunt: /calfaciunt villi pallia vestra mei*).“ Übers. P. Barié u. W. Schindler wie auch im Folgenden.

⁴¹ Plinius, *Naturalis historia* 7, 196.

⁴² Xenophon, *Memorabilia* 2, 7, 5–6.

⁴³ Vgl. Anm. 6.

⁴⁴ Plinius, *Naturalis historia* 8, 73, 192.

⁴⁵ Zu den Befunden vgl. Moeller, 1976 und Jongman, 1988. Hier ist vor allem die Halle der Priesterin Eumachia als Wollmarkt gedeutet worden. Zahlreiche Walkereien sind auch für das Nordafrikanische Timgad nachgewiesen. Möglicherweise dienten sie ebenso wie die Pompejanischen Walkereien der Herstellung von Soldatenkleidung. So die Vermutung von Wilson (2001, 271–296). Woll- oder Tuchhandel ist auch für Gallien nachgewiesen. Vgl. Drinkwater 1977/78, 107–125; 2001, 297–308; Schwinden 1989, 279–318.

⁴⁶ Columella, *De re rustica* 7, 2, 6.

⁴⁷ Plinius, *Naturalis historia* 8, 73, 190: *alba Circumpadanis nulla praefertur, nec libra centenos nummos ad hoc aevi excessit ulla*.

⁴⁸ Plinius, *Naturalis historia* 8, 73, 191. Übers. Roderich König und Gerhard Winkler wie auch im Folgenden.

⁴⁹ Farbe wurde antiken Farbtheorien zufolge, die eigentlich Wahrnehmungstheorien darstellen, als ein Licht aufgefasst, genauer: als eine licht- oder feuerartige Ausstrahlung, die vom Gegenstand ausgeht bzw. diesen durchflutet – so die Farbtheorie des Aristoteles – oder als ein vom Auge ausgehender Feuer- oder Lichtstrahl, der sich mit dem vom Gegenstand ausgehenden Lichtstrahl trifft und ihn sichtbar macht. Vgl. John Gage,

Kulturgeschichte der Farbe. Von der Antike bis zur Gegenwart, Ravensburg 1993, 11–27; Heike Stulz, *Die Farbe Purpur im frühen Griechentum. Beobachtet in der Literatur und in der bildenden Kunst*, Stuttgart 1990 (Beiträge zur Altertumskunde 6), 23–64.

⁵⁰ Vgl. Anm. 57.

⁵¹ Plinius, *Naturalis historia* 13, 23, 74–76.

⁵² Holzberg 2002, 63–73.

⁵³ Martial 14, 127.

⁵⁴ Iuvenal 6, 149–152; Übers. Joachim Adamietz wie auch im Folgenden.

⁵⁵ Vgl. Plinius, *Naturalis historia* 8, 73, 191, der von *canusium fulvi* spricht. Mit *fulvus* werden u.a. Sand und Gold sowie das Fell von Löwen bezeichnet. Vgl. dazu Grothe (1866, 292). Zu den moralischen Konnotationen der mit Farbbezeichnungen verbundenen Konnotationen vgl. Bradley (2004, 117–121) (insb. zu *rubor* – rot als Farbe der Scham); ders. 2009.

⁵⁶ Ryder 1991, 59. Vgl. auch Silver 1991, 241–281. Ähnlich argumentierte bereits Brendel (1934, 6–7). Er vermutete hinter dem Goldenen Vlies das goldgelbfarbige Fettschwanzschaf. Auch die Suche des Herakles nach den Äpfeln der Hesperiden galt nach Diodor 4,26 Schafherden mit goldgelbem Vlies.

⁵⁷ Plinius, *Naturalis historia* 8, 73, 191: *Apulae breves villo nec nisi paenulis celebres. circa Tarentum Canusiumque summam nobilitatem habent [...]*.

⁵⁸ *Ed. Diocl.* 19, 50. Vgl. dazu den Kommentar von Lauffer (1971, 265–267), der unter *burrus* einen Kapuzenmantel, unter *paenula* einen ärmellosen Umhang mit Kapuze versteht.

⁵⁹ *Ed. Diocl.* 19, 63. Auch *endromides*, von Bücher mit „Zelt- bzw. Bettdecke“ übertragen (1894/1922, 235), im Wert von 2500 und 1600 Denare werden genannt (*ed. Diocl.* 19, 4–7). Lauffer (1971, 262) hält die *endromis* für eine Decke bzw. für einen Umhang.

⁶⁰ Kolb 1973, 89f.

⁶¹ Cicero, *Pro Milone* 29.

⁶² Kolb 1973, 107–108; Orth (1924, 608) spricht von einer Wollmanufaktur in Canusium.

⁶³ Martial 9, 22, 7–10 u. 13.

⁶⁴ Sueton, *Nero* 30, 3: *canusinatis mulionibus*. Vgl. dazu Elliott 2008, 186–187.

⁶⁵ Dafür spricht auch das spätere Verbot der *paenula* für Sklaven. Kolb 1973, 107–108.

⁶⁶ Martial 9, 22, 9. Potthoff (1992, 128–131) vermutet eine etruskische Herkunft. Kolb (1973, 116–135) dagegen argumentiert, dass die *lacerna* der *μανδύη* ähnele und aus dem Osten stamme (151). Einen fremdartigen Charakter erschließt Kolb vor allem aus dem bei Sueton überlieferten Gebot des

Augustus, auf dem Forum die *lacerna* abzulegen und nur in der Toga aufzutreten: *negotium aedilibus dedit, ne quem posthac paterentur in foro circave nisi positis lacernis togatum consistere* (Sueton, *Augustus* 40, 5). Entscheidend ist m.E. die Erkennbarkeit des römischen Bürgers anhand der Toga, wie dies auch aus dem Wortgebrauch der *lacerna* in den Satiren des Horaz (Satiren 2, 7, 55) hervorgeht. Zur Bedeutung der Toga als Bürgerkleid vgl. Kolb 1977, 239–259; Scholz 2005, 409–431; Goette, 1990.

⁶⁷ Martial 2, 29; 5, 8.

⁶⁸ Sueton, *Nero* 32, 3.

⁶⁹ Den Nutzen der *lacerna* als mantelartigen Überwurf, der in Innenräumen abgelegt wird (so beim Ehebruch: vgl. Juvenal, 16, 45), belegen nicht nur die Dichter. Vgl. u.a. die Argumentation Ciceros in seiner zweiten Philippischen Rede (2, 76), wo er sich selbst als ehrbaren *togatus* darstellt, der bei Tage reise und nicht bei Dunkelheit, gekleidet in die *lacerna*: „*Nam, quod quaerebas quo modo redissem, primum luce, non tenebris; deinde cum claveis et toga, nullis nec Galicis nec lacerna*“. Das Problem ist, dass die *lacerna* den Status verbirgt, weil sie offensichtlich nicht nur von Mitgliedern der Senatsaristokratie getragen wurde. Für die Ritter bezeugen dies die Epigramme des Martial; für Soldaten und Feldherren Properz 4, 3, 18 (Klage einer jungen Frau, dass ihr Mann fern von ihr weilt und sie ihm schon vier *lacernae* geschickt habe) und Velleius Paterculus (2, 80, 3 u. 2, 70, 2). Nach Ovid (*Fasten* 2, 745) fertigt Lucretia im Kreise ihrer Mägde eine *lacerna* an. Folgt man Plinius, war die *lacerna* weniger wärmend als die *paenula*, schützte aber vor Regen. „Gehen die Plejaden im Nebel unter, so kündigen sie einen regenreichen Winter an, und sogleich steigen die Preise für die Oberbekleidung (*augent lacernarum pretia*); gehen sie aber bei heiterem Wetter unter, so wird der Winter streng, und es steigen [die Preise] für die übrigen Kleider“ (Plinius, *Naturalis historia* 18, 225). Einen Gegensatz von warmer Wollkleidung, *gausapina*, und *lacerna* lässt ein Epigramm Martials (6, 59) erkennen; *crassae lacernae*, dicke Mäntel, scheinen ungewöhnlich zu sein und fordern zum Spott heraus (8, 58).

⁷⁰ Martial 2, 46. Vgl. auch 4, 61. Hier gibt ein Poet vor, eine für 10 000 (Sesterzen) gekaufte *lacerna* von Pompulla als Gabe (*munus*) erhalten zu haben.

⁷¹ Martial 7, 92 (*esse queror gelidasque mihi tritiasque lacernas;/audis et nescis, Baccara, quid sit opus*); 3, 38: Das Frieren in abgetragenen Mänteln (*gelidae lacernae*) ist typisch für den Poeten.

⁷² Martial 14, 132.

⁷³ Martial 7, 86, 6–8 u. 10: *sed causam scio. nulla venit a me/Hispani tibi tibra postulati/nec levis toga nec rudes lacernae*.

⁷⁴ Juvenal 9, 28–31.

⁷⁵ Columella, *De re rustica* 7, 2, 3–4: *nunc Gallicae pretiosiores habentur earumque praecipue Altinates, item quae circa Parmam et Mutinam Macris stabulantur*

Campis. color albus cum sit optimus, tum etiam est utilissimus, quod ex hoc plurimi fiunt neque hic ex alio. Vgl. auch Plinius, *Naturalis historia* 8, 73, 190.

⁷⁶ Martial 14, 155 (Weiße Wolle: *Lanae albae*). 200 Denare beträgt der Wert der Wolle aus Altinum im Diokletianischen Preisedikt (*ed. Diocl.* 25, 4). Sie ist also wertvoller als Tarentinische Wolle, deren Wert mit 175 Denaren angegeben wird (25, 5).

⁷⁷ Strabon 4, 4. Zur Diskussion vgl. Grothe 1866, 297; Frayn 1984, 37.

⁷⁸ Aus diese Idee brachte mich Jan Radicke.

⁷⁹ Kolb 1973, 119. Zu den Quellen vgl. Anm. 67.

⁸⁰ Vgl. Martial 14, 126. Bei Juvenal 3, 103 lässt sich ein Schauspieler vom Patron im Winter eine *endromis* reichen, wenn Feuer verlangt wird: *igniculum brumae si tempore poscas, accipit (histrio Graecus) endromidem*. Vgl. auch Tertullian, *pall.* 4, 4: *(pugil Cleomachus) endromidis solocem aliqua multicia synthesi extrusit.*; (V 656,19): *endromida pallium philosophi est*.

⁸¹ LSJ s.v. „laena“.

⁸² Martial 4, 19,1–4 u. 11–12.

⁸³ Wenig vertrauenswürdig ist die Einschätzung der *endromis* von Potthoff (1992, 109–111), die sich in ihrem Urteil auf Martial stützt: „Wärmender Umhang, wohl aus grobem Wollstoff oder Filz, der besonders von Athleten nach den Übungen zum Schutz vor Erkältung getragen wurde“. Als Beleg für die Schutzfunktion vor Kälte und Regen führt sie das oben zitierte Epigramm von Martial (4, 19) sowie Juvenals Aussage über purpurgefärbten *endromides* weiblicher Athletinnen (6, 246) an. Vgl. Anm. 84.

⁸⁴ Kennell 1995, 81.

⁸⁵ Juvenal 6, 246: *Endromidas Tyrias et femineum ceroma/quis nescit?* (Wer kennt nicht die purpurnen Athletenmäntel und das Ringen bei Frauen?).

⁸⁶ So Kolb 1973, 129. Zu Martials Patronageverhältnis zu Domitian vgl. Holzberg 2002, 63–73.

⁸⁷ Martial 14, 133.

⁸⁸ Martial 14, 135. Vgl. auch 14, 140: *Iungere nescisti nobis, o stulte, lacernas:/indueras albas, exue callaïnas* (Dummkopf, du hast es nicht verstanden, den passenden Mantel für mich zu wählen; Einen weißen hattest du an, zieh den grünlichen aus!).

⁸⁹ Vergil, *Georgica* 3, 306. Übers. Johannes u. Maria Götte. Die Nymphen der Göttin Kyrene lässt Vergil milesische Wolle krempeln und verspinnen (*Georgica* 4, 334–335).

⁹⁰ Vergil, *Georgica* 3, 306–307.

⁹¹ Strabon 15, 23.

⁹² Petron, *Satyrica* 38: „Kurz und gut, was er an Wolle zog, war ihm nicht gut genug; von Tarent her hat er Widder gekauft und auf seine Schafe losgelassen.

ad summam, parum illi bona lana nascebatur: arietes a Tarento emit et eos culavit in gregem.“ Übers. Konrad Müller u. Wilhelm Ehlers.

⁹³ Quintilian, *Institutio Oratoria* 7, 8,4: *lanas evehere Tarento non licet; oves evexit.*

⁹⁴ Zur Doppeldeutigkeit in Martials Epigrammen gerade im Kontext der Patronage vgl. Holzberg 2002, 74–85.

⁹⁵ Demosthenes, *Orationes* 35, 34.

⁹⁶ Aristophanes, *Frösche* 1346 ff.

⁹⁷ Theokrit, *Idyllen* 15, 19–20 u. 16–17.

⁹⁸ Timmins 1996, 39–62. Für diesen Hinweis danke ich Jutta Schwarzkopf.

⁹⁹ Eben das ist der Grund, warum im frühen Griechenland vorwiegend Frauen versklavt werden. Wagner-Hasel 2000, 145. In minoisch-mykenischer Zeit herrschte hingegen ein Arbeitsdienstsystem vor, dem die freie Bevölkerung unterworfen war. Vgl. zuletzt Nosch 2007; 2006, 161–182.

¹⁰⁰ Homer, *Ilias* 12, 438.

¹⁰¹ Aristophanes, *Frösche* 1346–1351. Weitere Belege bei Reuthner 2005, 247f.

¹⁰² *Anthologia Graeca* 6, 39. Übers. Hermann Beckby.

¹⁰³ Sueton, *Augustus* 64. Columella (*De re rustica* 12, praef. 9) klagt darüber, dass die Frauen seiner Zeit sich nicht mehr auf Wollarbeit (*lanificia*) verstünden, sondern nur das trügen, was mit Geld (*pecunia*) erworben sei. Diese Klage kann sich nur auf Frauen der Elite beziehen. Zum Ideal der spinnenden Matrone, das vor allem auf Grabmälern vermittelt wurde, vgl. Larsson-Lovén 2002, 82–87.

¹⁰⁴ Plautus, *Mercator* 390–396.

¹⁰⁵ Plinius, *Naturalis historia* 28, 5, 28.

¹⁰⁶ Cato, *De agricultura* 3, 7.

¹⁰⁷ Frayn 1984, 153. Zu weiteren Bezeichnungen (*laniarius*, *lanilutor*, *lanifricarius*, *lanipendia*) vgl. ebd. sowie Larsson-Lovén 2002, 70. Auch in ägyptischen Papyri sind Hinweise auf Spinner/innen spärlich. Vgl. Droß-Drüpe 2011, 48–51, die die Befunde zusammengetragen hat.

¹⁰⁸ Vergil, *Georgica* 3, 306. Wolle wird auch von den Pächtern der Herden vermarktet. Vgl. Cato, *De agricultura* 159, 2.

¹⁰⁹ Plinius, *Naturalis historia* 8, 73, 190. Einige Kleidermärkte erwähnt Cato, *De agricultura* 144: Miturnae für Kapuzen(mäntel), *cuculliones*, Rom für Tuniken, Togen und Überwürfe (*saga*).

¹¹⁰ CIL IX, 1664 u. 2226. Frayn 1984, 156.

¹¹¹ Quintilian, *Institutio Oratoria* 7, 8, 4. Möglicherweise sicherten die Tarentiner mit dem Verbot ihre Marktrechte. Frayn 1984, 163.

¹¹² Frayn 1984, 146–165. Unklar ist häufig, ob es sich um Tributleistungen oder um den Verkauf handelt. Vgl. etwa Strabon 3, 2, 6, der den Erwerb (ὠνοῦνται)

von Wolle aus Spanien erwähnt.

¹¹³ Kolb 1973, 106–107 (*paenula* des Kaisers), 110–114 (*paenula* der Soldaten), 130–135 (*lacerna* des Kaisers und im Heer).

¹¹⁴ Frayn 1984, 163.

¹¹⁵ Frayn 1984, 154. Nach Karl Bücher, der eine deutsche Übersetzung des Preisedikts vorgelegt hat, diente das Edikt zur Festlegung des Warenwerts der Soldatensolde. Bücher (1894, 189–219 u. 672–717). Denn ein Großteil des Soldes der Soldaten wurde für die Bereitstellung von Nahrung (*salarium*), Kleidung (*vestes*) und Ausrüstung, Silbergeschirr und Sklaven (*argentum* und *ministra*) einbehalten (vgl. Drexhage 2002, 42), sodass eine ständige Umrechnung des Soldes in Waren und vice versa erforderlich war. Da es keine festen Tauschwertvorstellungen gegeben habe, habe die Notwendigkeit der fixierten Preise bestanden, meinte Bücher (1894, 189).

¹¹⁶ *Ed. Diocl.* 25, 5–9. ed. Giaccherio 1974, 184 u. 293. Ein Pfund purpurgefärbte Wolle hat den Wert von 400 Denaren (*ed. Diocl.* 25, 3). Zur Diskussion und weiteren Belegen vgl. Frayn 1984, 142–143.

¹¹⁷ Eine Zusammenstellung der Quellen zur Transhumanz im antiken Italien findet sich bei Skydsgaard (1974, 7–36), der den Zusammenhang von Transhumanz und Handel betont. Neuere archäologische Ergebnisse bezieht ein: Santillo-Frizell 2009, 20–55. Der Charakter und der Umfang der Transhumanz sind umstritten. Vgl. den Forschungsüberblick bei Wagner-Hasel (2000, 271–275). Eine differenzierte Definition der Transhumanz aus anthropogeographisch-historischer Sicht bietet Zöbl, 1982.

¹¹⁸ Zöbl (1982, 1–6; 56–58) unterscheidet deshalb zwischen intralokaler, interlokaler, intraregionaler und interregionaler Transhumanz. In den althistorischen Studien wird in der Regel nur zwischen „short-distance“ und „long-distance transumance“ (so Frayn 1984), bzw. intra-regionaler und inter-regionaler Transhumanz geschieden. Vgl. die Diskussion bei Cleary/Delano Smith 1990, 21–38 sowie – ihnen folgend – Waldherr 2001, 334.

¹¹⁹ Varro, *De re rustica* 2, 2, 9. An anderer Stelle unterscheidet er zwischen Winterweiden in Apulien und Sommerweiden in Samnium (2, 1, 16). Vgl. dazu Hammerstein 1975, 34–37.

¹²⁰ Eine Inschrift aus Saepinum in Molise aus der Zeit Kaiser Aurelians (169–180 n. Chr.) belegt Konflikte zwischen kaiserlichen Schafhirten und lokalen Autoritäten. Corbier 1983, 126–131; Frayn 1984, 176–179 (Inschrift von Saepinum mit englischer Übersetzung); Santillo-Frizell 2009, 42–43. Zur Rolle der Transhumanz in der Kaiserzeit vgl. Gabba 1988, 134–142.

¹²¹ Gabba/Pasquinucci 1979, 172; Frayn 1984, 142–172; Ligt 1988, 403. Vgl. auch Ligt 1993.

¹²² Horaz, *Oden* 3,15.14: *te lanae prope nobilem tonsae Luceriam*. Frayn 1984, 142. Hinzu kommt der inschriftliche Nachweis eines Wollhändlers, eines

sagarius ex Apulia. Beleg bei Vicari 2001, 26–29. Strabon (6, 3, 9) spricht von einem *emporion* der Kanusier am Fluß Aufidus. Waldherr (2001, 345, Anm. 51) macht aufgrund dieser Angaben aus Luceria „ein bedeutendes Zentrum der Wollindustrie“.

¹²³ Vicari 2001, 27. Allerdings stützt er sich weitgehend auf die oben zitierten Aussagen der Satiriker sowie auf Plinius und Athenaios 3, 97, der vom Diebstahl eines schönen *canusinos* (ὁ καλὸς κανυσοῖνος) spricht. Nach Strabon (6, 3, 9) war die Apulische Wolle weicher (μαλακωτέρα) als die Tarentinische, hatte aber weniger Glanz (λαμπρά).

¹²⁴ Cod. Theod. IV 6, 3. Vgl. dazu bereits Bücher 1894, 197–202.

¹²⁵ So Santillo-Frizell 2009, 24ff., 130–153. Gebühren (*scriptura*), deren Einzug in die Zuständigkeit der Publicani fiel, wurden vor allem für die Nutzung des *ager publicus* erhoben; die Höhe der *scriptura* hing von der Zahl der Tiere ab. Die Benutzung der Triftwege, *calles*, war hingegen gebührenfrei. Die Anmeldung erfolgte im Frühjahr beim Herdenauftrieb; kontrolliert wurde die Zahl der Tiere im Herbst (zur Registrierung vgl. Varro, *Res rusticae* 2, 1, 16). Die *scriptura* ist eine republikanische Einrichtung. Inschriftliche Befunde aus der Kaiserzeit belegen jedoch die Existenz von Herdensteuern (nun wahrscheinlich *pensio* genannt) auch für spätere Zeiten. Zu den Quellen vgl. Hammerstein 1975, 47–54.

¹²⁶ Santillo-Frizell 2009, 154–157.

¹²⁷ Geddes 1989, 307–331. Vgl. auch Bernhardt 2003, 63 (zum Luxusgehalt der milesischen Wolle); 125 (zum dorischen Peplos als Symbol des freien Hellenen); 321 (zum Diskurs um das rechte Maß als Kontext).

¹²⁸ North 2003, 219.

¹²⁹ Belege bei Wagner-Hasel 2000, 104–130.

¹³⁰ Theopompos FGrHist 115 F 89 ap. Athenaios 12, 533 a–c. Dazu Schmitt Pantel 2009.

¹³¹ Verboven (2002, 80) geht nur kurz auf Kleidergeschenke bei Horaz und Martial ein.

¹³² Martial 12, 81.

¹³³ Grundsätzlich dazu Hartmann (in Vorbereitung).

¹³⁴ Dieser Diskurs um die Partizipation an den Genüssen ist besonders gut in den Aussagen über Seide zu greifen, den Berit Hildebrandt untersucht hat. Hildebrandt 2009. Nach Quintilian war nur Wolle das geeignete Material für das traditionelle republikanische Gewand, für die Toga. Seide lehnte er ab. Quintilian, *Institutio Oratoria* 12, 10, 47: *Ne hirta toga sit, non ut serica*. Kaiser Tiberius dachte sogar darüber nach, den Senatoren das Tragen von Seidenkleidung zu verbieten. Tacitus, *Annales* 2, 33. Ein tatsächliches Seidenverbot ist von Kaiser Tacitus (275–276 n. Chr.) überliefert, allerdings geht es hier um das Verbot des Tragens ganzseidener Kleidung, die

offensichtlich den Mitgliedern des Kaiserhauses vorbehalten war. Historia Augusta, Tacitus 10, 4: *holosericam vestem viris omnibus interdixit*.

¹³⁵ Sueton, *Augustus* 75. Übers. Hans Martinet. Caligula machte anlässlich von öffentlichen Mählern (*epula*) Kleidergeschenke (*forensia*). Empfänger waren sowohl Männer als auch Frauen und Kinder. Letzteren schenkte er purpurfarbene Binden (*fascias purpurae ac conchylii*). Sueton, *Caligula* 17, 2. Nero verteilte während der Spiele neben Lebensmitteln, Getreidemarken, Vögel, Silber, Gold, Sklaven und Zugtieren auch Kleidungsstücke (*vestis*). Sueton, *Nero* 11, 2. Zur Rolle der kaiserlichen *domus* als oberstes Ressourcenzentrum und des Kaisers als oberster Patron vgl. Winterling, 1999.

¹³⁶ Sueton, *Tiberius* 6, 2–3. An Neujahr und anderen Festtagen konnte der Kaiser mit Geldgeschenke vom römischen Volk rechnen. Vgl. Drexhage/Koenen/Ruffing 2002, 44–45.

¹³⁷ Vgl. Anm. 121.

¹³⁸ Nicols (1988, 201–217) bringt diese inschriftlich überlieferten Ehrungen aus der Zeit von Severus Alexander mit dem Interesse der Canusiner an der Sicherheit von Herden und Hirten in Verbindung.

Das Gewand des Honorius in der Dichtung Claudians

Berit Hildebrandt

Die römischen Kaiser mußten während des Prinzipats eine schwierige Gratwanderung vollbringen, wenn sie ihren Status visuell kommunizieren wollten. Den als Ideal gepriesenen, mit altrömischer Tradition in Verbindung gebrachten Kleidungsstücken wie der meist wollenen Toga für römische Bürger und der Stola und Palla für die römischen Matronen standen luxuriöse Stoffe und Materialien wie Seide, Gold und Purpur gegenüber, die in literarischen Luxusdiskursen oft mit östlicher Dekadenz und mit Ansprüchen auf monarchische Alleinherrschaft in Verbindung gebracht wurden.¹ Die scheinbar überwältigende Verurteilung kostbarer Kleidung darf jedoch nicht wörtlich genommen werden, wie ein Blick in die Gesetzgebung und in die Diskussionen um Senatsbeschlüsse belegt. Diese Texte zeigen deutlich, dass vom Beginn des Prinzipats an Bestrebungen in der Elite bestanden, sich durch Kleidung abzusetzen.² Kaiser wie Caligula wurden als „verrückt“ gebrandmarkt, da sie sich nicht normkonform gegenüber ihrer Statusgruppe verhielten und als äußeres Zeichen auch die angeblich traditionelle Kleidung missachteten. Zu den von Caligula angeblich bevorzugten Kleidungsstücken gehörten unter anderem Seidenkleidung, juwelenbesetzte Mäntel und die purpurne Toga des Triumphators.³ Auf der anderen Seite zeichneten die verurteilten Handlungen der „schlechten“ Kaiser oft den Weg für Änderungen vor, die von ihren „guten“ Nachfolgern beibehalten wurden oder die zumindest – etwa in Bezug auf die Statusrepräsentation – Optionen für Alternativen aufzeigten, auch wenn dies in der erhaltenen antiken Literatur meist nicht thematisiert wurde.⁴ Das könnte auch für die Darstellungen des Caligula gelten. An einer Statue im Richmond Museum in Virginia konnten rote Farbreste an der Toga nachgewiesen werden, die entweder zu einem purpurfarbenen *clavus* einer *toga praetexta*, dem Amtsgewand römischer Magistrate und Senatoren, gehört haben, oder aber auf eine ganzpurpurne Toga (*toga purpurea*), wenn nicht sogar eine reich verzierte *toga picta* verweisen.⁵ Sollte es sich um die purpurne Toga des Triumphators handeln, könnte hier ein Hinweis vorliegen, dass bereits Caligula eine traditionelle Gewandform nutzte, aber ihren anlassbezogenen Kontext ignorierte, um seinen herausgehobenen Status zu visualisieren. Kaiserliche Distinktionsbestrebungen werden in der moralisierenden Literatur jedoch selbst noch im 4. Jh. n. Chr. verneint. So finden sich noch in der *Historia Augusta* die altbekannten Topoi in Bezug auf luxuriöse Kleidung wieder: „Gute“ Kaiser tragen die angeblich einfache, traditionell römische Kleidung, während

schlechte Kaiser luxuriöse und nicht-römische Kleidung bevorzugen. Erst wenn man die Schilderungen des kaiserlichen Hausrates in der *Historia Augusta* hinzuzieht, wird deutlich, dass auch die „guten“ Kaiser luxuriöse Kleidung besaßen, die sie z. T. von ihren „schlechten“ Vorgängern geerbt hatten. Allerdings wird in diesen Fällen betont, dass sie diese Kleider nicht trugen.⁶ Die Grenzen dessen, was als „erlaubt“ empfunden wurde, hatten sich jedoch anscheinend bereits erweitert. Das zeigt die Bewertung von halbseidenen Kleidungsstücken (*subserica*). Während der Gebrauch von ganzseidener Kleidung noch in der *Historia Augusta* mit überwältigend negativen Konnotationen befrachtet ist, wird halbseidene Kleidung gebilligt.⁷ J. Arce wies zudem darauf hin, dass die *Historia Augusta* dem Kaiser Severus Alexander die Idee zuschreibt, verschiedene soziale Gruppen in Rom durch Kleidung zu unterscheiden, so dass verschiedene Ränge und vor allem Sklaven sofort erkannt werden konnten. Allerdings scheint sich in dieser Zuschreibung eher die Abfassungszeit der *Historia Augusta* und das große Interesse spätantiker Gesetzgebung an Kleiderordnungen zu spiegeln.⁸ Sowohl die Gesetzgebung als auch Lobgedichte auf die Kaiser belegen, dass luxuriöse Kleidung und insbesondere Seide, Purpur und Edelsteine zunehmend vom Kaiserhaus begehrt und monopolisiert wurden.⁹

Im Folgenden soll anhand des Lobgedichtes von Claudius Claudianus auf den Kaiser Honorius anlässlich seines vierten Konsulates im Jahr 398 n. Chr.¹⁰ untersucht werden, wie die Repräsentation des Kaisers durch Kleidung beschrieben wird und auf welche realen Kleidungselemente der Dichter sich bezogen haben könnte. Elemente, die bei Caligula noch scharf verurteilt wurden, scheinen jetzt als Zeichen des kaiserlichen Status akzeptiert zu werden.¹¹ Claudian beschreibt das kostbare Gewand des Honorius, das dieser als dreizehnjähriger Junge zu seinem Amtsantritt trug.¹² Aufgrund der Begriffe, die der Dichter an anderer Stelle im Gedicht verwendet, lässt es sich als eine sogenannte *toga picta* bzw. *toga gemmata* identifizieren, auch bekannt als *trabea*.¹³ Dieses Gewand wird auch als *toga* bzw. *toga palmata* oder *palmata vestis* angesprochen. Wie M. Dewar ausgeführt hat, war die *trabea* ursprünglich ein kurzes Gewand, das entweder dunkelrot oder purpurfarben war oder – wenn die etymologische Verbindung mit *trabs* (Streifen) zutrifft – zumindest rote oder purpurfarbene Streifen hatte. Sie war das Zeremonialgewand der altrömischen Könige, das in der Zeit der Republik von den Konsuln übernommen und besonders bei der Amtseinführung getragen wurde. Die *toga picta* wurde vom Triumphator während des Triumphs über einer *tunica palmata* getragen. Beide Kleidungsstücke zeichneten sich durch ihre Purpurfarbe aus, in die mit Goldfäden Muster eingewirkt waren, so z. B. Siegespalmenzweige. Daher kam auch die Bezeichnung *toga palmata*. Während der Kaiserzeit wurde die *toga picta* immer mehr mit der Person des Kaisers assoziiert, dem das Vorrecht des Triumphs zustand. In der Spätantike wurde das Gewand immer reicher mit Juwelen, Bändern (*clavi*) und kreisförmigen Besätzen (*segmenta*) verziert.¹⁴

Doch auch wenn Claudian Hinweise gibt, von welcher Art von Gewand er spricht, ist damit das genaue Aussehen von Honorius' Kleidung noch lange nicht klar. Erschwert wird die Rekonstruktion durch die Besonderheiten der spätantiken Dichtersprache und die Bezüge des poetischen Textes auf die literarische Tradition. Insbesondere der gehäufte Gebrauch von Verben mit ähnlicher Bedeutung bzw. von Synonymen im Allgemeinen sowie eine Vorliebe für analoge Aufzählungen,¹⁵ welche das Gewand und seine Bestandteile eher um- als beschreiben, zeugen von der rhetorischen Ausarbeitung dieser Schilderung. Es kann zudem nicht vom Dichter erwartet werden, dass er seine Worte in Hinblick auf textiltechnische Genauigkeit gewählt hatte. Im Gegenteil scheint ein sinnlicher Gesamteindruck im Vordergrund gestanden zu haben, bei dem sich, ähnlich wie bei einem pointilistischen Gemälde, das Sujet verliert, wenn man es aus unmittelbarer Nähe betrachtet. M. Roberts hat dies in Zusammenhang mit Claudians Beschreibung der Toga des Stilicho wie folgt formuliert:

Poetic descriptions are not concerned with documentary reality. They may exaggerate and distort, exploiting the greater flexibility of their medium, but these distortions will tend to emphasize in the object described exactly those qualities that the observer of late antiquity was most inclined to notice and admire.

Kunst und Literatur sollten nach spätantiken Maßstäben die Natur nicht nur wiedergeben, sondern übertreffen.¹⁶ Die Übertreibungen beruhten allerdings nach Roberts auf einer sehr genauen Betrachtung der materiellen Objekte,¹⁷ und dies ist der Punkt, an dem diese Untersuchung ansetzen kann.

Claudians Beschreibung von Honorius' Gewand folgt dem Lob seiner Tüchtigkeit als Konsul, seiner Schönheit und der Pracht des konsularischen *processus*.¹⁸ Claudian schreibt:

asperat Indus / velamenta lapis pretiosaque fila smaragdis / ducta virent; amethystus inest et fulgor Hiberus / temperat arcanis <h>yacint<h>i caerula flammis. / nec rudis in tali suffecit gratia textu; / (590) auget acus meritum picturatumque metallis / vivit opus: multaue ornatur¹⁹ iaspide vultus / et variis spirat Nereia baca figuris. / quae tantum potuit digitis mollire rigorem / ambitiosa colus? vel cuius pectinis arte / (595) traxerunt solidae gemmarum stamina telae?²⁰ / invia quis calidi scrutatus stagna profundis / Thethyos invasit gremium? quis divitis algae / germina flagrantes inter quaesivit harenas? / quis iunxit lapides ostro? quis miscuit ignes / (600) Sidonii Rubrique maris? tribuere colorem / Phoenices, Seres subtegmina, pondus Hydaspes.

Der indische Stein verleiht dem Gewand eine unebene Oberfläche und die kostbaren feingesponnenen Fäden sind grün von Smaragden.²¹ Amethyst ist in ihm [dem Stoff] enthalten und iberischer Glanz mäßigt durch verborgene Flammen das Blau des Hyazinths. Aber die einfache Schönheit eines solchen Stoffes war nicht ausreichend; eine *acus*²² erhöht seinen Wert und das Werk ist

lebendig durch Bilder, die mit Metall[-fäden] eingearbeitet sind: Das Angesicht wird verziert durch viele Jaspissteine²³ und die Beere des Nereus [=Perle] erwacht zum Leben in vielen Figuren. Welcher ehrgeizige Spinnrocken war in der Lage, durch die Kunst der Finger solch harten Materialien solche Feinheit zu verleihen? Und durch wessen Weberkammes Kunst zogen die soliden Webstühle die [Kett-]Fäden kostbarer Steine?²⁴ Wer plünderte Thethys' Schoß, die unwegsamen Tiefen der warmen Meerestiefe erforschend? Wer suchte die Knospen [=Perlen] der reichen Alge inmitten des brennenden Sandes?²⁵ Wer verband die [Edel-]Steine mit dem Purpur? Wer vermischte die Feuer des Sidonischen und des Roten Meeres? Die Phoenizier trugen die Farbe bei, die Serer die [Kett-]Fäden, und der Hydaspes [i.e. ein Fluss in India] das Gewicht [der kostbaren Steine].²⁶

Der Dichter beginnt mit einer lebhaften Schilderung des Zusammenspiels von Edelsteinen und Stoff, die sowohl die Oberflächenstruktur als auch das Farbenspiel einschließt und die zugleich den Wert der Materialien betont: Auf dem Stoff sind „indische Steine“ befestigt, die das Gewebe wörtlich „aufrauen“ oder „unruhig machen“. W. Barr übersetzt: „Indian stones bead the robe and the costly fine-spun stuff is green with emeralds“.²⁷ Diese Übersetzung erfasst allerdings nicht die Konnotationen des Verbs *asperare*, das auch das Aufrauen einer Wasseroberfläche beschreiben kann, etwa in der Bedeutung von „Wellen schlagen“.²⁸ Claudian scheint damit die dreidimensionale Oberflächenstruktur des Stoffes erfahrbar machen zu wollen, die durch die Hinzufügung der Steine entsteht. Vorzuziehen ist daher Guipponi-Ginestes Übersetzung, welche die Reliefstruktur der Oberfläche betont,²⁹ was im Deutschen mit „indische Edelsteine verleihen dem Gewand eine Reliefstruktur“ wiedergegeben werden kann. Das textile Grundmaterial des Gewandes wird jedoch erst am Schluss benannt: Es handelt sich um Seide, wie der Verweis auf die *Seres* in V. 601 zeigt. Schwieriger zu bestimmen ist, ob *subtegmina* im selben Vers als *pars pro toto* zu deuten sind, also auf ein ganzseidenes Gewand verweisen, oder ob sie wörtlich als Eintragsfäden übersetzt werden müssen, die mit einem anderen Material wie z. B. Leinenfäden zu einem halbseidenen Gewand verarbeitet wurden.³⁰ Da es sich um ein kaiserliches Gewand handelt und in der spätantiken Gesetzgebung purpurgefärbte Seidengewänder im Zusammenhang mit kaiserlichen Monopolen thematisiert werden, würde ein ganzseidenes Gewand gut in den Kontext passen.³¹ Eine Parallele könnte sich bei Ammian finden, bei dem in der poetisch überhöhten Schilderung der *Seres* die *subtegmina* anscheinend für das ganze Gewebe stehen, das aus *sericum* gefertigt ist.³² Sollte Claudian jedoch auf ein halbseidenes Gewand angespielt haben, stellte sich die Frage, aus welchem Material die anderen Fäden gefertigt waren. Darauf wird zurückzukommen sein.

Im nächsten Abschnitt werden Amethyst und Hyazinth sowie „spanischer Glanz“ angesprochen. Letzterer bezieht sich auf spanisches Gold, das wie Flammen funkelt.³³ Nicht eindeutig ist dagegen die Interpretation des

amethystus und *hyacinthus*. Wie im Folgenden dargelegt werden wird, können beide Begriffe sowohl für Edelsteine als auch für Purpursorten gebraucht werden. Dass das Gewand purpurfarben ist, macht Claudian später im Text durch Verweise auf das sidonische Meer (V. 600) und die Phönizier (V. 601) deutlich, die beide auf die in der Antike berühmten Purpurwerkstätten der Levanteküste anspielen. In V. 599 thematisiert er sogar explizit die Wirkung der Edelsteine (*lapides*) auf dem Purpur (*ostro*).³⁴

Es ist möglich, dass Claudian mit der Ambiguität der Begriffe *amethystus* und *hyacinthus* spielt und eine eindeutige Zuordnung jeweils eines Begriffes an Purpur und des anderen an eine Edelsteinsorte die Absicht des Dichters verfehlt. In der modernen Forschung hat sich allerdings die Interpretation beider Begriffe als auf Edelsteine bezogen durchgesetzt, etwa bei W. Barr³⁵ oder bei M.-F. Guipponi-Gineste, die sie als auf dem Gewand befestigte Amethyste und blaue Hyazinthe interpretiert.³⁶ Diese Deutung wird zwar durch die unmittelbar zuvor angesprochenen „indischen Steine“ und „Smaragde“ nahegelegt, doch gibt es Argumente dafür, dass zumindest einer der Begriffe auch auf Purpur anspielt. Ein Verweis auf Purpur durch *amethystus* oder *hyacinthus* würde zudem die vom Dichter wiederholt in den Versen 585–592 und 599–601 ausgeschmückten optischen und haptischen Kontraste zwischen Stoff, Edelmetall und Edelsteinen aufgreifen.³⁷ Es bleibt allerdings zu fragen, ob die Begriffe terminologisch gleichermaßen für eine Deutung als Purpur oder Edelstein in Frage kommen.

Sowohl *amethystus* (wenn auch häufiger in der adjektivischen Form *amethystinus* oder in der Form *amethystos*) als auch *hyacinthus* oder *hyacinthinus* können in literarischen und juristischen Texten für die aus den Meeresschnecken gewonnenen Farben stehen.³⁸ Der kaiserliche Purpur, der in der spätantiken Gesetzgebung eine herausragende Rolle spielt, wird jedoch in der Regel mit Begriffen wie *blatta* oder „tyrischer Purpur“ bezeichnet und ist durch eine schwarzrote Farbe charakterisiert.³⁹ Allerdings findet sich auch *hyacinthina*-Purpur unter den Purpurfarben, die für das kaiserliche Haus von ökonomischem Interesse waren; jedoch scheint das kaiserliche Purpurprivileg sich auf den Gebrauch von *Blatta*-Purpur bei bestimmten Kleidungsstücken zu beziehen, nicht aber auf den Gebrauch von *oxyblatta* und *hyacinthina*, wie G. Steigerwald dargelegt hat.⁴⁰ Amethyst-Purpur findet sich als Terminus zwar nicht in der Gesetzgebung, doch hat J. Napoli nachdrücklich darauf aufmerksam gemacht, dass nach Aussage anderer Textsorten auch dieser Purpur sehr teuer war.⁴¹ Amethyst-Purpur scheint gegenüber dem schwarzroten Blattapurpur und dem dunkelblauen Hyazinthpurpur eine eher weinfarbene Nuance gehabt zu haben.⁴²

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass nach der Terminologie in der Gesetzgebung für ein kaiserliches Gewand am ehesten *blatta*-farbener oder tyrischer Purpur zu erwarten gewesen wäre. Auf diese Art von Purpur könnte Claudian mit seinen bereits genannten Verweisen auf die Levanteküste

angespielt haben. Sowohl Amethyst- als auch Hyazinth-Purpur waren jedoch ebenfalls sehr wertvolle Purpurfarben, die als Chiffre für ein außergewöhnlich kostbares Gewand hätten stehen können und die dem Dichter sprachlich möglicherweise geeigneter schienen.

Betrachtet man den Gebrauch dieser Begriffe in anderen erhaltenen Werken Claudians, lässt sich für *amethystus* gar keine Parallele finden, weder im Sinne einer Farbbezeichnung für purpurne Textilien, noch für Edelsteine. *Hyacinthus* wird jedoch im Epithalamium für Honorius und Maria in der Bedeutung des Edelsteins benutzt, und zwar im Zusammenhang mit Smaragden und Jaspis, die zu kostbaren Baumaterialien des Palastes der Venus gehören.⁴³ Im Gedicht anlässlich des Konsulates des Stilicho gebraucht Claudian *hyacinthus* ebenfalls für die gleichnamigen Edelsteine, und zwar als Helmbesatz. In der gleichen Passage verweist er auch auf purpurne Mäntel („sidonische *chlamydes*“) sowie perlenbesetzte Gürtel, edelsteinverzierte Togen, Panzer mit Smaragden, glänzende Schwerter und juwelenverzierte Kronen.⁴⁴

Weitere Hinweise zur Interpretation von *amethystus* und *hyacinthus* in der Bedeutung von Edelsteinen gibt ein Gesetz bezüglich Edelsteinen und Schmuck, das im *Codex Iustinianus* überliefert ist und dessen Niederschrift in das 5. Jh. n. Chr. zu datieren ist.⁴⁵ Y. Stolz bringt es explizit mit dem hier zur Diskussion stehenden Gedicht Claudians in Verbindung, wobei sie Barrs Übersetzung folgt und sowohl *amethystus* als auch *hyacinthus* als Edelsteine interpretiert.⁴⁶ Das Gesetz verbietet den kombinierten Gebrauch von Smaragden (*smaragdos*), Hyazinthsteinen (*hyacinthos*, die als Sapphire – nach modernem Sprachgebrauch – gedeutet werden⁴⁷) und Perlen (*margaritas*) auf Zaumzeug, Sätteln und Gürteln. Andere Steine waren jedoch ausdrücklich erlaubt. Noch strikter waren die Anordnungen bezüglich Fibeln und *curcumii* (ein bisher nicht gedeuteter Begriff⁴⁸): Auf ihnen durften gar keine Steine angebracht sein. Bei Zuwiderhandlungen sollte eine Strafe von 50 Pfund Gold gezahlt werden. Auch die Herstellung von kaiserlichem Schmuck wurde in diesem Gesetz reguliert. Niemand durfte Juwelen herstellen, die dem kaiserlichen Ornat und dem Kaiserkult vorbehalten waren, selbst dann nicht, wenn sie der kaiserlichen Familie präsentiert wurden; der Schmuck für die kaiserliche Familie sollte durch kaiserliche Handwerker hergestellt werden.⁴⁹ Y. Stolz deutet das Gesetz als Versuch, den Gebrauch von Smaragden, Hyazinth-Steinen und Perlen als Monopol des Kaisers zu etablieren.⁵⁰ Im Gesetzestext werden zwar *hyacinthi* genannt, aber keine *amethysti*. Es ist jedoch denkbar, dass entsprechend modernem Sprachgebrauch unter dem Begriff Hyacinth-Steine auch andere Steine, darunter die heute so genannten Amethyste, subsumiert werden konnten, da in der Antike die Benennung von Steinen nach visuellen Kriterien wie Struktur und Farbe erfolgte und nicht nach chemischer Zusammensetzung, wie zuletzt Drauschke betont hat: So umfasste der antike Begriff Hyacinth wahrscheinlich – nach modernem Sprachgebrauch – Sapphire, Amethyste, Rubine und Hyazinthe.⁵¹ Immerhin wird im hier zur Diskussion stehenden

Gedicht Claudians die Farbe des Hyacinths mit blau (*caeruleus*) angegeben, was einen Vergleich mit Darstellungen auf Mosaiken u. ä. erleichtert. Die von Claudian genannten und wohl auch im Gesetzestext assoziierten Farben Grün, Blau und Weiß können, wie Stolz dargelegt hat, in Darstellungen von schmucktragenden Personen des Kaiserhauses wiedererkannt werden,⁵² unter anderem in den bekannten Mosaiken von San Vitale in Ravenna, auf denen der Kaiser Justinian ein Diadem „with stones in the imperial colours“ trägt.⁵³ Die von Claudian in V. 585 und 700 angesprochene Herkunft von Edelsteinen aus Indien könnte sich ebenfalls auf Hyazinth oder Amethyst beziehen.⁵⁴

Sowohl der Gebrauch der Begriffs *hyacinthus* in Claudians Werken selbst als auch seine Erwähnung durch die Gesetzgebung in der Bedeutung als Edelstein legen also nahe, *hyacinthus* primär als Edelstein zu deuten und *amethystus* auf die Porphurfarbe des Gewandes zu beziehen.⁵⁵ Sowohl die Smaragde als auch die Hyazinth-Steine scheinen auf dem Gewand befestigt worden zu sein. Weder Stolz noch Drauschke erwähnen jedoch Edelsteine, die auf Gewänder aufgenäht wurden. Hier könnten Exponate, die sich im Louvre in Paris befinden, weiterhelfen.⁵⁶ Es handelt sich um goldgefasste Saphire, Smaragde und Perlen (also genau die Steine, auf die wahrscheinlich auch Claudian anspielt), die in das 4. Jh. n. Chr. datiert werden und die vielleicht aus Syrien stammen. Das Ensemble besteht aus acht quadratischen und zwei trapezoiden Goldplättchen, die jeweils mit drei bis vier Edelsteinen besetzt sind. Es ist nur eine Perle erhalten, die auf einem der trapezoiden Plättchen eingefasst ist. Die Plättchen sind mit durchbrochenen goldenen Seitenteilen versehen. Die Objektbeschriftung des Louvre erklärt, dass diese Plättchen mittels Goldfäden auf Kleidung aufgenäht wurden. Wo sie angebracht wurden, wird allerdings nicht gesagt. Dies könnten Befunde erhellen, die A. Stauffer diskutiert hat. Es handelt sich um Fragmente von Kleiderdekorationen, die in Ägypten erworben wurden und die sich heute in Boston befinden. Sie belegen, dass am Halsausschnitt Muster eingewebt worden sein konnten, die unter Verwendung von Goldfäden und farbigen (Seiden-)Garnen in Gold gefasste, erhabene⁵⁷ farbige Edelsteine bzw. Edelsteinketten imitierten. Bezeichnenderweise sind die Farben der imitierten Steine wieder rot, weiß (Perlen), grün und blau. Zwischen bzw. neben den Edelsteindarstellungen befinden sich eingewirkte Büsten und figürliche Darstellungen. Die Stoffe werden von Stauffer ins frühe 3. Jh. n. Chr. datiert.⁵⁸ Stauffer betont „den flimmernden, üppigen, auf den ersten Blick optisch kaum zu ordnenden Gesamteindruck der Wirkerei“,⁵⁹ der auffällige Parallelen zur ebenfalls dichten und in ihrer Vielschichtigkeit schwer zu ordnenden Gewandbeschreibung Claudians aufweist.

Dass Juwelen einschließlich eines möglichen Edelsteinbesatzes auf Kleidung zudem zu Honorius' Zeit als kaiserliches Vorrecht empfunden wurden, legt ein Gesetz nahe, das unter Theodosius I., Arcadius und Honorius im Jahr 393 n. Chr. erlassen wurde.⁶⁰ Es schränkte den Luxus bei Kleidung und Schmuck der Miminne ein. Sie durften keine Juwelen und keine Seidenkleider tragen, die

mit erhabenen Mustern verziert waren,⁶¹ und auch keine mit Gold verarbeiteten Gewänder benutzen. Ebenfalls untersagt waren Kleider, die im Griechischen als *alethinocrustae* bezeichnet wurden. Steigerwald interpretierte sie als durchsichtige Gewänder,⁶² doch scheint es sich vielmehr um Purpurgewänder zu handeln,⁶³ wenn auch der Gesetzestext besagt, dass in ihnen neben dem reinen Schneckenpurpur noch eine andere Farbe beigelegt war.⁶⁴ *Scutlata*-Kleider (kariert oder mit einem Karomuster⁶⁵) sowie bunte Seidenkleider („*variis coloribus sericis*“) waren den Miminnen jedoch ebenso zu tragen erlaubt wie Goldschmuck ohne Edelsteine an Hals, Armen und am Gürtel. Im Umkehrschluss lässt sich ableiten, dass Edelsteine jeglicher Art – als Schmuck wie als Kleiderbesatz – sowie erhaben und/oder mit Gold verzierte purpurfarbene Gewänder dem Kaiser vorbehalten waren⁶⁶ und die Miminnen sich nicht mit solchen Gewändern in direkte visuelle Konkurrenz zum Herrscher begeben sollten. Diese Hypothese wird dadurch untermauert, dass sowohl Purpur als auch Edelsteine, Gold und Seide als Grundmaterial in Claudians Beschreibung von Honorius' Gewand genannt werden.

Auch die im Gesetz genannten „erhabenen Verzierungen“ scheinen bei Claudian ihren Widerhall finden. Claudian beschreibt, wie mit Hilfe einer Nadel durch „Metall“ (gemeint sind wahrscheinlich Metallfäden, vielleicht aus dem bereits erwähnten spanischen Gold) weitere Motive in den Stoff eingearbeitet wurden, die sich aufgrund des verwendeten Materials reliefartig von dem Grundmaterial abgehoben haben könnten. Es handelt sich technisch allerdings nicht zwangsläufig um Stickerei, wie Barr, Roberts und Charlet meinen, die von „embroidery“ bzw. „broderie“ sprechen,⁶⁷ sondern es könnte sich auch um Wirkerei gehandelt haben.⁶⁸ Eingewebte Goldfäden sowie in Wirkerei eingebrachte Goldfäden sind archäologisch und terminologisch seit der Bronzezeit im Mittelmeerraum belegt, wie M. Gleba dargelegt hat. Sie erwähnt in diesem Zusammenhang zudem einen Fund von „gold cloth“ aus Ungarn aus dem 3. Jh. n. Chr., auf dem die Göttin Victoria mit einem Palmzweig in der Hand dargestellt wird.⁶⁹ Sollte das Gewand des Honorius aus einem halbseidenen Grundmaterial bestanden haben, wie oben angesprochen, könnten die Goldfäden die andere Materialkomponente gebildet haben. Es bleibt allerdings zu fragen, ob Claudian ausdrücken wollte, dass der gesamte Seidenstoff von Goldfäden durchzogen war oder diese nur in bestimmten Bereichen in Wirkerei eingebracht worden waren. Seidenstoffe, in die Goldfäden und Purpur eingebracht wurden, sind literarisch für das 3. Jh. n. Chr. etwa bei Cyprian belegt.⁷⁰ A. Stauffer hat darauf hingewiesen, dass „Gold-Purpurverzierungen“ nach dem 4. Jh. n. Chr. „wie im ganzen römischen Reich offensichtlich auch in Ägypten [verschwinden]“. ⁷¹ Dies könnte als Bestätigung der oben angeführten Interpretation des Gesetzes bezüglich der Miminnen dienen, dass auch golddurchwirkte Kleidung in dieser Zeit kaiserliches Monopol geworden war (wenngleich es dann auch bemerkenswert wäre, dass sich die Untertanen tatsächlich an das Gesetz gehalten haben, während andere

Verordnungen wie z. B. diejenige zu Seide anscheinend wiederholt betont werden mussten).

Honorius' Robe ist außerdem mit Jaspissteinen und Perlen geschmückt. Probleme bereitet allerdings die von Barr bevorzugte Konjekturen *glomerantur* in V. 591 im Zusammenhang mit *vultus*. Barr übersetzt „portraits worked in jasper and closely packed together“.⁷² M. Roberts interpretiert die Passage als Anspielung auf „jasper cameos“.⁷³ Die Textüberlieferung ist hier jedoch, wie oben bereits angemerkt, alles andere als eindeutig. J.-L. Charlet, der für V. 591 die Lesart „*multaque ornatur iaspide vultus*“ bevorzugt, übersetzt „*son portrait est orné de nombreux jaspes*“, womit er seine Interpretation auf ein ganz bestimmtes Porträt, nämlich das kaiserliche, engführt. Es ist jedoch nicht auszuschließen, dass Claudian hier auf mehrere Porträts anspielt und mit *vultus* einen kollektiven Singular gebraucht, wie Charlet selbst anmerkt.⁷⁴ Diese Deutung scheint durch die vorangegangenen und folgenden Verse untermauert zu werden, denn Claudian spricht zuerst von Metallfäden, durch die „Bilder“ entstehen (*picturatum*), kommt dann zu Gesichtern (*vultus*), die durch Jaspissteine wiedergegeben sind, und geht weiter zu „Figuren“ (*figuris*), die mit Perlen verziert werden. Die Dichtersprache gibt keinen eindeutigen Aufschluss über Aussehen und technische Kombination von Stoff, Metallfäden, Edelsteinen und Perlen. Es scheint sich jedoch um Schmuckelemente zu handeln, die auf dem Stoff befestigt oder in ihn eingebracht wurden, und nicht um ein Schmuckstück, das auf dem Stoff auflag (wie z. B. eine goldgefasste, perlenverzierte Brosche mit einem Porträt, das in einen Jaspisstein eingraviert wurde⁷⁵), denn Claudian betont in den vorangehenden und nachfolgenden Versen immer wieder die textilhandwerkliche Kunstfertigkeit, die zur Erstellung von Honorius' Gewand und der Verbindung der harten und weichen Materialien (V. 593–594) notwendig war und die den Wert des Gewandes erhöhten.⁷⁶

Ebenso wird der kontrastierende Effekt der verschiedenen Materialien thematisiert, insbesondere der der Steine auf dem Purpurstoff (V. 599) und die Farbigkeit und der Glanz (*ignes*) von Purpur und Perlen (V. 600). Das Endprodukt, Honorius' Gewand, erhält durch die kunstfertige Verbindung der verschiedenen Materialien und ihr Zusammenspiel gleichsam eine eigene Identität. Es „lebt“ (*vivit*, V. 591), durch die Perle(n) „erwachen [die figürlichen Darstellungen] zum Leben“ (*spirat*, V. 592). Diese dem Gewand immanente Qualität scheint sowohl durch die optischen als auch durch die haptischen Kontraste bewirkt zu werden, und möglicherweise auch durch akustische Eindrücke wie das Rascheln des schweren Stoffes beim Gehen.

Im Gegensatz zu den anderen Materialien bleibt jedoch die Farbe des Jaspis unklar, die stark variieren kann. Claudian erwähnt den Stein mehrfach in seinen Gedichten, gibt aber keine Hinweise auf seine Farbe. E. Zwierlein-Diehl verweist darauf, dass Plinius den Begriff *iaspis* „im Gegensatz zum heutigen Usus“ auch für „durchscheinende grüne Steine“ gebraucht,⁷⁷ doch spricht

Plinius auch von indischem Jaspis, der smaragdgrün sei, zypriischem in seegrün (*glaucus*), persischem in himmelblau (*aëri similis*) sowie Jaspis vom Fluss Thermodon in azurblau (*caerulea*) und phrygischem purpurfarbenem (*purpurea*) Jaspis sowie kappadokischem in azurfarbenem Purpurton (*ex purpura caerulea*).⁷⁸ Qualitativ ist nach Plinius' Meinung der purpurfarbene (*purpura*) Jaspis am besten, danach komme die „rosenfarbene“ Qualität (*rosa*) und danach der smaragdgrüne Jaspis (*smaragda*). Weitere Jaspis-Arten, die Plinius nicht näher beschreibt, sind seiner Auskunft nach alle mehr oder weniger blau oder ähnelten Kristall in ihrem Aussehen, oder den Farben der *myxa*-Pflaume. Eine weitere Jaspisart vereint sogar unterschiedliche Farben in sich. Schließlich geht Plinius auf Steine mit Streifen, wolkiger Oberfläche oder Punkten ein. Insgesamt scheinen die von Plinius als *iaspis* bezeichneten Steine alle verschiedene grüne, blaue und rötliche bis violette Schattierungen aufzuweisen. Es ist jedoch schwierig zu bestimmen, welchen Stein Claudian meinte. Er erwähnt die Steine im Zusammenhang mit der Darstellung von Gesichtern. Wenn die Stelle dahingehend gedeutet wird, dass die Gesichter nicht in den Jaspis eingraviert wurden, sondern in den Stoff eingewirkt und mit den Jaspissteinen hervorgehoben wurden, gibt es verschiedene Möglichkeiten. Es könnte sich um die rötlichen Varianten gehandelt haben, mit denen das Inkarnat hervorgehoben wurde, oder um bläuliche, die z. B. für die Augen gebraucht wurden. Schließlich muss bedacht werden, dass der Dichter durch die Wahl der Steine neben den genannten sinnlich erfahrbaren Eigenschaften vielleicht auch eine magische Komponente kommuniziert haben könnte.⁷⁹

Auch die Dekoration mit Perlen wirft Fragen auf. Sie stehen im Zusammenhang mit *figurae* (V. 592), doch lässt Claudian abermals offen, was man sich darunter vorzustellen hat. Charlet bezieht den Begriff gar nicht auf Verzierungen des Stoffes, sondern übersetzt ihn mit „*sous des aspects divers*“.⁸⁰ *Figurae* kann jedoch auch im Sinne von „figürliche Darstellungen“ gedeutet werden, für die sowohl Schriftquellen als auch bildliche Darstellungen Beispiele geben. So sind für spätantike Gewänder Abbildungen von historischen Persönlichkeiten, mythische Figuren, Götter, biblische Gestalten, Jäger und Betende sowie Tiere unterschiedlicher Art belegt.⁸¹ In diesem Sinne deutet Guipponi-Gineste den Vers. Sie schlägt vor, dass die genannten Goldfäden, Edelsteine und Perlen „*un portrait de l'empereur sur le tissu*“ bildeten und bezieht sich dabei auf Claudians Gedicht *De consulatu Stilichonis*, in dem der Dichter Porträts auf einer konsularischen Toga beschreibt.⁸² M. Roberts verweist diese Beschreibung jedoch ins Land der „fantasy“, da die Produzentin des Gewandes die Göttin Minerva ist und zudem eine große Nähe zur Schildszene im 8. Buch von Vergils *Aeneis* besteht.⁸³ Allerdings räumt Roberts ein, dass auch die „phantastischen“ Beschreibungen von Gewändern durch reale spätantike Vorbilder inspiriert worden sein konnten, etwa im Fall der mythologischen Szenen um Hochzeit und Liebe, die der Dichter Sidonius Araneola in die konsularische Trabea ihres Vaters Magnus einweben lässt.⁸⁴ Für

einen Bezug auf tatsächlich getragene Gewänder spricht auch ein Konsulardiptychon des Stilicho aus Monza, auf dessen Tunika stehende weibliche Figuren zwischen Säulen dargestellt sind. Sowohl die Tunika als auch sein Mantel sind zudem mit Büsten in Medaillons übersät.⁸⁵ Ausonius schließlich beschreibt eine Toga mit einem Bildnis des Kaisers Constantius, die er vom Kaiser Gratian als Geschenk erhalten hatte.⁸⁶ Neben dem genannten Konsulardiptychon des Stilicho können weitere Darstellungen in der Bildkunst Hinweise darauf geben, wie die *figurae* auf dem Gewand des Honorius ausgesehen haben und wo sie sich auf dem Gewand befunden haben könnten. Es scheinen sowohl Edelsteine als auch figürliche Darstellungen auf Kleidung belegt zu sein. Besonders aussagekräftig sind die Illustrationen im Kalender des Filocalus aus dem Jahr 354 n. Chr.⁸⁷ Der Kalender ist in Kopien erhalten, die auf ein verlorenes karolingisches Vorbild zurückgehen, das im frühen 17. Jh. kopiert wurde.⁸⁸ Von besonderem Interesse sind die Darstellungen des Kaisers Constantius II sowie des Caesar Gallus in ihren konsularischen Togen. Constantius' Toga ist mit breiten Bändern mit geometrischen Mustern verziert, die dichten Edelsteinbesatz in unterschiedlichen Größen und aufgenähte *Segmenta* wiederzugeben scheinen. Noch aufschlussreicher ist die Toga des Gallus. Sie ist dicht mit Bändern und sowohl rautenförmigen als auch ovalen *Segmenta* verziert, in denen sowohl geometrische Motive als auch figürliche Darstellungen von männlichen und weiblichen Personen zu erkennen sind. Weitere Verzierungen werden durch Pflanzenmotive wie z. B. Ranken, einer Schlange und punktförmigen Verzierungen entlang des Saumes gebildet. Roberts deutet den Unterschied in der Dekoration dahingehend, dass nur der Kaiser ein Gewand mit Juwelenbesatz tragen durfte,⁸⁹ was mit der oben angesprochenen Gesetzgebung übereinstimmen würde.

Archäologische Textilienfunde mit erhaltenem Edelsteinbesatz sind mir aus der genannten Zeit nicht bekannt. Einen Eindruck vom ästhetischen Zusammenspiel von Seide, Metallfäden und direkt auf den Stoff gestickten Perlen gibt jedoch z. B. ein Stoff aus dem frühen 14. Jh. n. Chr., der einen thronenden Christus darstellt. Die Perlen befinden sich auf dem Kreuz im Nimbus um den Kopf des Christus; die farbig in Blau, Rot und Grün aufgestickten Kreise repräsentieren Juwelen.⁹⁰ Besser ist die Fundlage für die Kombination von purpurfarbener Seide und Goldfäden. Zu den spektakulärsten Funden gehören die Reste eines purpurfarbenen Seidenstoffes, die in Thessaloniki in einem Frauengrab des 4. Jh. n. Chr. entdeckt wurden. Die Borte der Seide weist mit Goldfäden eingewirkte stilisierte Pflanzenmotive auf.⁹¹

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass Claudian anscheinend über ein amethystfarbenes, purpurgefärbtes, seidenes Kleidungsstück spricht, das mit Goldfäden und kostbaren Steinen wie grünem Smaragd, rötlichem Jaspis und blauen Saphiren sowie Perlen verziert war. Jaspis, Perlen und Goldfäden bildeten und verstärkten dabei Muster, die vielleicht als eingewirkte figürliche Darstellungen mit deutlich erkennbaren Gesichtern interpretiert werden

können. Auf bildlichen Darstellungen befinden sich Figuren sowie Porträts in Tondi auf Togen und Tuniken. Ob die Goldfäden das gesamte Gewebe durchzogen oder auf die Wirkereien beschränkt blieben, kann nicht gesagt werden.⁹² Auf dem Stoff sind ferner grüne Smaragde und blaue „Hyazinthe“, die vielleicht als Saphire gedeutet werden können, angebracht, und zwar möglicherweise in Form goldgefasster Steine ähnlich den besagten Exemplaren im Louvre.⁹³ Entsprechend in archäologisch erhaltenen Stoffen eingewebten Mustern, die Edelsteinketten imitierten, könnten diese Steine bei Tuniken am Halsausschnitt befestigt gewesen sein. Bei der Toga könnten sie parallel zu den Säumen aufgenäht worden sein, aber sie könnten auch den Stoff flächig bedeckt haben.

Der Dichter scheint die Kontraste des Gewandes durch Allusionen auf Feuer und Wasser zu unterstreichen. Das Wasserelement wird durch eine eher ins Bläuliche spielende Purpurfarbe betont,⁹⁴ auf der grüne Steine funkeln, welche die Oberfläche des Gewandes „aufrauen“ (*asperare*) und glänzende Akzente setzen wie Wellen in einem Gewässer. In diesem Sinne könnte der Begriff *velamenta* in Vers 585 eingesetzt worden sein, um die fließende Bewegung des schweren Stoffes bei Bewegung zu betonen. „Wasserelemente“ sind neben bläulichen und grünlichen Farben, wie sie Purpur, Smaragd und Hyazinth liefern, auch die Herkunft von Purpur und Perlen aus dem Meer. Das Feuerelement wird durch das funkelnde iberische Gold, den „brennenden Sand“, in dem die Meeresperlen liegen (*flagrantes harenas* in V. 598), und besonders in V. 599 betont, wo Claudian explizit in Anspielung auf glänzenden Purpur und glänzende Perlen die „Feuer“ zweier Meere nennt (*ignes Sidonii Rubrique maris*) und so gegensätzliche Qualitäten selbstverständlich zusammenbringt.

Insgesamt wird der Eindruck eines schweren Stoffes evoziert, der durch die Edelsteine Gewicht erhält (V. 601: *pondus*). Aufgrund der oben genannten, von Guipponi-Gineste zusammengestellten Textbelege zur Gewandform bei Claudian selbst sowie des Begriffs *velamenta* in V. 586 spricht Claudian sehr wahrscheinlich von einer *toga gemmata*. Charlet interpretiert das beschriebene Gewand als Amtskleid („vêtement d'apparat“), das aus einer mit Goldfäden bestickten und mit kostbaren Steinen verzierten Trabea besteht, die zusammen mit einer *tunica palmata* getragen wird,⁹⁵ doch beziehen sich die genannten Verse meines Erachtens nur auf die Trabea.

Wie Guipponi-Gineste hervorgehoben hat, ist die Trabea zur Zeit des Honorius sehr stark mit politischer Symbolik aufgeladen.⁹⁶ Den historischen Hintergrund des Gedichtes bildet eine Zeit starker Spannungen zwischen dem Osten und dem Westen des Reiches.⁹⁷ In den auf die Beschreibung des Gewandes folgenden Versen überhöht Claudian die Person des Kaisers, indem er ihn mit Bacchus vergleicht und damit Parallelen zur hellenistischen Epiphanie zieht.⁹⁸ Im Glanz des Herrschers in seinem prächtigen Gewand verbirgt sich die Hoffnung auf eine Versöhnung zwischen West- und Ost-Rom.⁹⁹

Diese vereinende Komponente könnte auch im von Claudian gelobten Zusammenspiel von harten und weichen Materialien sowie ihrem kontrastierenden Farbspiel und Glanz gespiegelt sein, die durch große Kunstfertigkeit zusammen verarbeitet wurden. Der Dichter beschreibt das Gewand zudem als eine Kombination aus Elementen von Wasser und Feuer, deren eigentlich unvereinbare Gegensätze sich im Gewand des Honorius harmonisch ergänzen: Die Robe des Kaisers vereint das Unvereinbare und erhält in Zeiten des Auseinanderbrechens des Reiches in eine westliche und östliche Hälfte eine politische Bedeutung. Zugleich verbirgt sich in Claudians Beschreibung der Herkunft der Rohstoffe der Anspruch des Kaisers auf die kostbarsten und schwer zu erlangenden Ressourcen der Welt: Aus Phönizien stammt die (Purpur-)Farbe, die Serer liefern die Seide für das Gewand, die Perlen kommen aus dem Roten Meer und die Edelsteine (d. h. die Smaragde und vielleicht auch der Jaspis) stammen aus Indien.¹⁰⁰ Das gewandgewordene politische Programm des Kaisers ließ sich in der Realität jedoch nicht verwirklichen – Honorius' Trabea bleibt ein Stoff, aus dem Träume sind.

Dank

Johan Hovgaard Simonsen gewidmet, *argentario amicoque optimo*. Ich danke Henriette Harich-Schwarzbauer (Basel) und Beate Wagner-Hasel (Hannover) für ihre Anregungen, sowie Boris Dunsch (Marburg) für wichtige Hinweise zur Textüberlieferung und -interpretation, Peder Flemestad (Kopenhagen) für Diskussionen zur Textilterminologie und Annette Paetz gen. Schieck (Krefeld) für Hinweise auf archäologische Literatur zu juwelenbesetzter und golddurchwirkter Kleidung. Diese Arbeit konnte dank eines Marie Curie Intra European Fellowships am Danish National Research Foundation's Centre for Textile Research in Kopenhagen durchgeführt werden.

Bibliographie

Abbe, Mark, *Digital Sculpture Project: Caligula. The Togatus Statue of Caligula in the Virginia Museum of Fine Arts: An Archaeological Description*. http://www.digitalsculpture.org/papers/abbe/abbe_paper.html (11.12.2013).

Alföldi, Andreas (1970) *Die monarchische Repräsentation im römischen Kaiserreiche*. Darmstadt.

Arce, Javier (2005) „Dress Control in Late Antiquity: Codex Theodosianus 14.10.1–4“, in Ansgar Köb und Peter Riedel (eds) *Kleidung und Repräsentation in Antike und Mittelalter*, MittelAlterStudien des Instituts zur Interdisziplinären Erforschung des Mittelalters und seines Nachwirkens, Paderborn 7. München, 33–44.

Baratte, François (2004) „Le vêtement dans l'Antiquité tardive: Rupture ou continuité?“, *Antiquité Tardive* 12, 121–135.

Barr, William (1954) „Claudian 8. 591“, *Athenaeum* 32, 393–395.

Barr, William (1981) *Claudian's Panegyric on the Fourth Consulate of Honorius*. Introduction, Text, Translation and Commentary. Liverpool.

Charlet, Jean-Louis (2002), *Claudien Œuvres*, Tome II, 2e partie. Poèmes politiques (395–398). Texte établi et traduit. Paris.

Delbrueck, Richard (1929) *Die Consulardiptychen und verwandte Denkmäler*. Studien zur spätantiken Kunstgeschichte 2. Berlin/Leipzig.

Dewar, Michael (2008) „Spinning the *Trabea*: Consular Robes and Propaganda in the Panegyrics of Claudian“, in Jonathan Edmondson und Alison Keith (eds) *Roman Dress and the Fabrics of Roman Culture*, Phoenix Suppl. 46, Studies in Greek and Roman Social History 1. Toronto, 217–237.

Drauschke, Jörg (2010), „Amethyst Beads in East and West during the Early Byzantine Period“, in Chris Entwistle und Noël Adams (eds) *Intelligible Beauty. Recent Research on Byzantine Jewellery*. British Museum Research Publications 178, 50–60. (http://www.britishmuseum.org/research/publications/research_publications_series/2010/byzantine_jewellery.aspx, 28.02.2014).

Gabelmann, Hanns (1977) „Die ritterliche *Trabea*“, *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 92, 322–374.

George, Michele (2008) „The ‚Dark Side‘ of the Toga“, in Jonathan Edmondson und Alison Keith (eds) *Roman Dress and the Fabrics of Roman Culture*, Phoenix Suppl. 46, Studies in Greek and Roman Social History 1. Toronto, 94–112.

Gleba, Margarita (2008) „*Auratae vestes*: Gold Textiles in the Ancient Mediterranean“, in: Carmen Alfaro und Lilian Karali (eds) *Vestidos, Textiles y Tintes. Estudios sobre la producción de bienes de consumo en la Antigüedad*. Actas del II Symposium Internacional sobre Textiles y Tintes del Mediterráneo en el mundo antiguo, Atenas 24 al 26 de noviembre 2005. Valencia, 61–78.

Guipponi-Gineste, Marie-France (2010) *Claudien. Poète du monde à la cour d'Occident*. Collections de l'Université d'Strasbourg, Études d'Archéologie et d'Histoire Ancienne. Paris.

Harich-Schwarzbauer, Henriette (2013) „Dynastic Weaving: Claudian, *Carmina minora* 46–8“, in: Donald Lateiner, Barbara K. Gold und Judith Perkins (eds) *Roman Literature. Gender and Reception*. New York, 166–176.

Harlow, Mary (2005) „Dress in the Historia Augusta: The Role of Dress in Historical Narrative“, in Liza Cleland, Mary Harlow und Lloyd Llewellyn-Jones (eds) *The Clothed Body in the Ancient World*. Oxford, 143–153.

Hildebrandt, Berit (2009) *Seide als Prestigegut in der Antike*, in Berit Hildebrandt und Caroline Veit (eds) *Der Wert der Dinge. Güter im Prestigediskurs*. Münchner Studien zur Alten Welt 6. München, 175–231.

Hildebrandt, Berit (2012) „Der Römer neue Kleider. Zur Einführung von Seide im kaiserzeitlichen Rom“, in Gustav Adolf Lehmann, Dorit Engster und Alexander Nuss (eds) *Von der bronzezeitlichen Geschichte zur modernen*

Antikenrezeption. Vorträge aus dem Sommersemester 2008 und Wintersemester 2008/09. Syngamma. Vorträge aus dem Althistorischen Seminar Bd. 1. Göttingen, 11–53.

Janes, Dominic (1998) *God and Gold in Late Antiquity*. Cambridge.

McEvoy, Meaghan A. (2012) *Child Emperor Rule in the Late Roman West, AD 367–455*. Oxford.

Meister, Jan Bernhard (2012) *Der Körper des Princeps. Zur Problematik eines monarchischen Körpers ohne Monarchie*. Historia Einzelschriften 223. Stuttgart.

Moulh  rat, Christophe und Spantidaki, Youlie (2012) „Les tissus en bande d’or du Bas-Empire: L’exemple de Thessaloniki“, in Iris Tzachili und Eleni Tzimi (eds) *Textiles and Dress in Greece and the Roman East: A Technological and Social Approach*. Proceedings of a Conference in Kalamata 18.–19. March 2011. Athens, 35–48.

Napoli, Jo  lle (2004) „Art purpurair   et législation a l’  poque romaine“, in Carmen Alfaro, John Peter Wild und Benjami Costa (eds), *Purpureae Vestes. Actas del I Symposium Internacional sobre Textiles y Tintes del Mediterráneo en época romana*, Ibiza 8.–10.11.2002. Valencia, 123–136.

Nardi, Enzo 1982–1983 (1984) „La seta nella normativa imperiale Romana“, *Atti della Accademia delle Scienze dell’Istituto di Bologna*, Classe di scienze morali, Rendiconti 71, 75–105.

Potthoff, Anne (1992) *Lateinische Kleidungsbezeichnungen in synchroner und diachroner Sicht*. Innsbrucker Beitr  ge zur Sprachwissenschaft 70. Innsbruck.

Purgold, Karl (1878) *Archäologische Bemerkungen zu Claudian und Sidonius*. Gotha.

Roberts, Michael (1989) *The Jeweled Style. Poetry and Poetics in Late Antiquity*. Ithaca.

Stauffer, Annemarie (2007) „Zur Datierung spätantiker Gold-Purpurgewebe“, in Antoine de Moor und Cäcilia Fluck (eds) unter Mitarbeit von Susanne Martinssen-von Falck, *Methods of Dating Ancient Textiles of the 1st Millennium AD from Egypt and Neighbouring Countries*. Proceedings of the 4th meeting of the study group ‘Textiles from the Nile Valley’, Antwerp, 16.–17. April 2005. Tiel, 70–78.

Steigerwald, Gerhard (1986) „Die antike Purpurf  rberei nach dem Bericht Plinius des älteren in seiner ‚Naturalis historia‘“, *Traditio* 42, 1–57.

Steigerwald, Gerhard (1990) „Die Purpursorten im Preisedikt Diokletians vom Jahre 301“, *Byzantinische Forschungen* 15, 219–276.

Steigerwald, Gerhard 1990 (1991) „Das kaiserliche Purpurprivileg in spätrömischer und frühbyzantinischer Zeit“, *Jahrbuch für Antike und Christentum* 33, 209–239.

Stern, Henri (1953) *Le Calendrier de 354:   tude sur son texte et ses illustrations*.

Institut français d'archéologie de Beyrouth, Bibliothèque archéologique et historique 55. Paris.

Stolz, Yvonne (2010) „The Evidence for Jewellery Production in Constantinople in the Early Byzantine Period“, in Chris Entwistle und Noël Adams (eds) *Intelligible Beauty. Recent Research on Byzantine Jewellery*. British Museum Research Publications 178, 33–39 (http://www.britishmuseum.org/research/publications/research_publications_series/2010/byzantine_jewellery.aspx, 28.02.2014).

Swift, Ellen (2009) *Style and Function in Roman Decoration. Living with Objects and Interiors*. Farnham/Burlington.

Vout, Caroline (1996) „The Myth of the Toga. Understanding the History of Roman Dress“, *Greece and Rome* 43.2, 204–220.

Wild, John Peter (1964) „The Textile Term *Scutulatus*“, *Classical Quarterly* 14.2, 263–266.

Winterling, Aloys (2003) *Caligula. Eine Biographie*. München.

Wrede, Henning (1988) „Zur Trabea“, *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 103, 381–400.

Zimmermann, Martin (2011) „Die Repräsentation des kaiserlichen Ranges“, in Aloys Winterling (ed.) *Zwischen Strukturgeschichte und Biographie. Probleme und Perspektiven einer neuen römischen Kaisergeschichte zur Zeit von Augustus bis Commodus*. Schriften des Historischen Kollegs, Kolloquien 75. München, 181–205.

Zwierlein-Diehl, Erika (2007) *Antike Gemmen und ihr Nachleben*. Berlin.

¹ Grundlegend in Bezug auf kaiserliche Repräsentation und Kleidung immer noch Alföldi 1970. S. jetzt auch Zimmermann 2011.

² Ein Beispiel ist die bei Tacitus (Tac. Ann. 2,33,1) überlieferte Senatsdiskussion um Seidenkleidung, die angeblich von römischen Bürgern getragen wird (tatsächlich gemeint ist die Elite, die sich Seide leisten konnte): Hildebrandt 2009, bes. 205–209; 2012, 15–16 mit weiterer Literatur. Das Bedürfnis und die Möglichkeit römischer Bürger, sich durch Kleidung auszuzeichnen, wird auch in der jüngsten Forschung oft noch als gering eingeschätzt: Meister 2012, bes. 43. Die Propagierung der Toga ist jedoch stark symbolisch aufgeladen und beschreibt ein Ideal. Zu den bereits in der Antike formulierten Nachteilen, die das Tragen des stoffreichen Gewandes mit sich brachte und die deren Idealcharakter betonen, s. George 2008; Vout 1996. Zum Tragen von Seide in der Antike s. Hildebrandt 2009; 2012; zur Gesetzgebung zu Seide: Nardi 1982–1983 (1984).

³ Winterling 2003, bes. 121; 144.

⁴ Vgl. Zimmermann 2011, bes. 194.

⁵ Abbe 2013, bes. 11. Ich danke Jan Stubbe Østergaard (Kopenhagen) für den Hinweis auf diese Rekonstruktion.

⁶ Harlow 2005.

⁷ Hildebrandt 2009, bes. 216.

⁸ Arce 2004, 35: „It seems it was Severus Alexander who officially established the trend [*sic*] to differentiate between Roman social groups by using different types of dress“ mit Verweis auf SHA Alex. Sev. 27,1–4: *In animo habuit omnibus officiis genus vestium proprium dare et omnibus dignitatibus, ut a vestitu dinoscerentur, et omnibus servis, ut in populo possent agnosci, ne quis seditiosus esset, simul ne servi ingenuis miscerentur, sed hoc Ulpiano Pauloque displicuit, dicentibus plurimum rixarum fore, si faciles essent homines ad iniurias, tum satis esse constituit, ut equites Romani a senatoribus clavi qualitate discernerentur. paenulis intra urbem frigoris causa ut senes uterentur permisit, cum id vestimenti genus semper itinerarium aut pluviale fuisset, matronas tamen intra urbem paenulis uti vetuit, itinere permisi.*

⁹ Nardi 1982–1983 (1984); Steigerwald 1990 (1991). Vgl. auch Janes 1999, 24–28, bes. 27–28 zu edelsteinverzierten Purpurseiden, sowie Swift 2009, 140 Anm. 11 (mit Verweis auf Janes) und Arce 2004, bes. 43 (zu Edelsteinen).

¹⁰ Guipponi-Gineste 2010, 89. Das Gedicht wurde zu Beginn des Jahres in Mailand vorgetragen.

¹¹ Die Frage nach der inhaltlichen Verwandtschaft äußerlich ähnlicher Phänomene lässt sich beim gegenwärtigen Forschungsstand noch nicht beantworten. Die Untersuchung des Wandels kaiserlicher Repräsentation durch Kleidung ist Teil meines Forschungsprojektes im Rahmen des Marie Curie Fellowships.

¹² Claudius Claudianus, *Panegyricus dictus Honorio Augusto quartum consuli* 8, 591–601. Zuletzt hat Marie-France Guipponi-Gineste die poetischen und politischen Implikationen dieser Ekphrasis ausführlich besprochen: Guipponi-Gineste 2010, bes. 76–101. Grundlegend ist ferner Dewar 2008. Eine Untersuchung der poetischen Darstellung der *trabea* in den Werken Claudians durch H. Harich-Schwarzbauer ist in Vorbereitung. Zur politischen Bedeutung von Weben und Gewebe in den Werken Claudians s. Harich-Schwarzbauer 2013.

¹³ Vgl. die Zusammenstellung und Interpretation der Begriffe bei Guipponi-Gineste 2010, 90 m. Anm. 78: *Ausonio amictu* in V. 566, das auf das traditionelle konsularische Gewand anspielt (vgl. auch den Kommentar von Barr 1981, 89 zu diesem Vers); sowie *trabea* in V. 12 und 640 und *toga* in V. 654. Es gibt bisher keine zufriedenstellende Erklärung für Herkunft und Etymologie des Begriffes *trabea*, vgl. Potthoff 1992, 201–206, bes. 205. Zur Geschichte der Trabea als Gewandform vgl. Wrede 1988 und Gabelmann 1977.

¹⁴ Dewar 2008, 219.

¹⁵ Roberts 1989, bes. 85: „The poets of late antiquity employ patterns of verbal parallelism, synonymy, or enumeration in an analogous manner, thus

distracting from the representational content of a passage, as conveyed by its syntactical structure“. An anderer Stelle (111) spricht er von einer „enumerative exhaustivity“, die besonders mit der Ekphrasis verbunden ist. Auch Dewar 2008, 231 betont: „The way in which late antique aesthetics blur the boundaries between physical depiction and literary ecphrasis was surely calculated to inspire and amuse rather than to record with photographic accuracy“.

¹⁶ Roberts 1989, 69–70.

¹⁷ Roberts 1989, 66: „The poets were in the habit of observing closely and admiringly the work of late antique artists and architects. It is a plausible hypothesis that they strove to emulate in writing the qualities they admired in such artistic creations, that the visual arts were a model for the effects poets would convey in words and provided a critical vocabulary for describing the new aesthetic. Influence of literature on art is less probable [...], but it is possible [...]“.

¹⁸ Zum Kontext s. Guipponi-Gineste 2010, 89–90.

¹⁹ Ich danke B. Dunsch für Hinweise und Diskussionen zu Textüberlieferung und -verständnis. Ich folge hier Charlet 2002, 45 und 170 Anm. 4, der sich statt für Barrs Konjektur „*multa glomerantur*“ für „*multaque ornatur*“ entschieden (und Barrs Konjekturen als „*inutiles*“ bezeichnet) hat. Zu Barrs Interpretation vgl. Barr 1981, 64 und seine ausführliche Begründung in: Barr 1954.

²⁰ Zu anderen Varianten der Textüberlieferung s. u.

²¹ Charlet 2002, 170 ad p. 45.3 macht darauf aufmerksam, dass neben der Interpretation der Passage als Hinweis auf eine kostbare Robe, die mit Edelsteinen (v. a. Smaragden) besetzt ist, auch eine Deutung als „Fäden, die aus Smaragden bestehen“ („des fils formés d'émeraudes“ in den Worten Fargues) möglich ist. Dies würde technisch auf durchbohrte Smaragde hinweisen, die wie Perlen auf Fäden aufgezogen wurden. Wie unten zu diskutieren sein wird, scheint der archäologische Befund jedoch eher auf einzelne Steine zu verweisen, die auf dem Stoff befestigt wurden.

²² *Acus* wird oft mit „Nadel“ übersetzt, doch scheint der Begriff in der Textilterminologie auch die Bedeutung eines multifunktionalen pinförmigen Objektes zu haben, das u. a. als Spule für Garn bei Wirkereien verwendet werden konnte (und das mit „Weberschiffchen“ unzutreffend übersetzt wäre). Vgl. den Vortrag von P. Flemestad, M. Harlow, B. Hildebrandt und M.-L. Nosch zu „Textile Tools in Diocletian's Edict on Maximum Prices“ auf der Tagung zu „Textile Terminologies“ am Danish National Research Foundation's Center for Textile Research am 19.06.2014 (Publikation in Vorbereitung).

²³ Charlet 2002, 45 übersetzt V. 591 mit „son portrait est orné de nombreux jaspes“ und verweist darauf, dass *vultus* auch als „singulier collectif“ verstanden werden kann: Ebd. 170 ad p. 45.4.

²⁴ Diese Passage ist vom textiltechnischen Standpunkt her schwer nachzuvollziehen, insbesondere das Zusammenspiel von Weberkamm, Webstuhl und dem Spinnen der Fäden. Sowohl *tela* als auch *stamina* könnten im Sinne von „Gewebe“ übersetzt werden, doch erhellen auch diese Varianten den inhaltlichen Zusammenhang der Begriffe nicht mehr als die hier präferierte Übersetzung. Charlet 2002, 45 Anm. e), der Barr folgt und *tela* mit Webstühlen übersetzt, verweist auf Fargues' abweichende Interpretation als „*tissus*“. Es ist möglich, dass Claudian hier auf Ovid rekurriert (Ov. Met. 4,275: *quae radio stantis percurrens stamina telae*; ich danke P. Flemestad für diesen Hinweis). Charlet 2002, 45 übersetzt „*gemmarum stamina*“ als „*fil de bijoux*“, Guipponi-Gineste 2010, 90 sogar noch deutlicher als „*fil constitués de gemmes*“, womit die Dichte des Edelsteinbesatzes betont wird. Angesichts der Textüberlieferung, die auch „*gemmarum flamina*“ oder statt „*traxerunt*“ die Variante „*texerunt*“ hat (Charlet 2002, 45 ad V. 595), kann die Stelle jedoch auch metaphorisch verstanden werden im Sinne von „Fäden, die die Pracht von Edelsteinen evozierten“ (ich danke H. Harich-Schwarzbauer für diese Interpretation). Auf die Frage, wie man sich den Vorgang technisch vorzustellen hat, wird unten eingegangen.

²⁵ Claudian scheint bei den „*divitis algae germina*“ auf Perlen anzuspielen, wobei die Farbkontraste von weißen Perlen auf grünlichen oder bläulichen Algen, die denen des hier beschriebenen Gewandes des Honorius vergleichbar sind, wichtiger gewesen zu sein scheinen als die tierische Herkunft der Perle. Barr 1981, 90 ad V. 597–598 verweist für den Begriff *germina* auf Auson. Mos. 69 ff.: *cum virides algas, et rubra corallia nudat / aestus, et albentes concharum germina bacus*. S. auch Charlet 2002, 45 Anm. f).

²⁶ In Claudians *Panegyricus* anlässlich des 3. Konsulates des Honorius im Jahr 396 n. Chr. werden explizit die Edelsteine des Hydaspes auf dem Gewand des Honorius genannt (V. 3–4): *cinctusque imitata Gabinos / dives Hydaspes augescat purpura gemmis*. Vgl. Barr 1981, 90 ad V. 599–601; Guipponi-Gineste 2010, 89 Anm. 73.

²⁷ Barr 1981, 63.

²⁸ TLL s. v.

²⁹ Guipponi-Gineste 2010, 91. Auch Charlet 2002, 45 betont in seiner Übersetzung diese Qualität mit „*hérissent*“.

³⁰ Isid. Orig. 19,22,14.

³¹ In meinen Artikeln zu Seide aus den Jahren 2009 und 2012 habe ich mich bei dieser Passage für die Interpretation als halbseidenes Gewebe entschieden. Mittlerweile glaube ich aber, dass die überlieferten Topoi in der Literatur (v. a. in der *Historia Augusta*), nach denen ganzseidene Gewänder auch noch im 4. Jh. n. Chr. verurteilt werden, in diesem Kontext nicht so schwer wiegen wie die Aussagen der Gesetzgebung. Eine Sammlung zu den Gesetzen zu Seide bei Nardi 1982–1983 (1984).

³² Amm. Marc. 23,6,67,320,4: *agunt autem ipsi quietius Seres, armorum semper et proeliorum expertes, ut que hominibus sedatis et placidis otium est voluptabile, nulli finitimorum molesti. caeli apud eos iucunda salubrisque temperies, aeris facies munda leniumque ventorum commodissimus flatus et abunde silvae sublucidae, a quibus arborum fetus aquarum asperginibus crebris velut quaedam vellera molientes ex lanugine et liquore mixtam subtilitatem tenerrimam pectunt, nentesque subtegmina conficiunt sericum ad usus antehac nobilium, nunc etiam infimorum sine ulla discretione proficiens*. Ammian steht hier in der seit Vergil greifbaren Tradition, nach der Seide aus einer Art „Baum-Wolle“ gewonnen wird.

³³ Barr 1981, 90. Weitere Anspielungen auf spanisches Gold: Purgold 1878, 15–16, bes. 16 mit Anm. 3: Claud. Carm. VIII 128, 587, XII 32, XVII 287.

³⁴ V. 599–601: *quis iunxit lapides ostro? quis miscuit ignes / Sidonii Rubrique maris? tribuere colorem / Phoenices [...]*. Zu tyrischem Purpur für die *toga picta* des Turcius Rufius Asterius, Konsul 449 n. Chr., s. auch Symmachus Ep. 3,12,2: *illam Sarranis ebriam sucis inter crepitantia segmenta palmatam plus picta oratione, plus aurea convenustavit*. Vgl. zu dieser Passage auch die Ausführungen von Roberts 1989, 116.

³⁵ Barr 1981, 63: „amethysts are worked in and the brightness of Spanish gold tempers the blue of the hyacinth“.

³⁶ Guipponi-Gineste 2010, 90.

³⁷ Vgl. dazu auch Roberts 1989, 114, der darauf verweist, dass der Dichter besondere Aufmerksamkeit lenkt auf „the effects of brilliance and contrasting colors created by the juxtaposition of precious stones and pearls with purple“.

³⁸ Steigerwald 1990, bes. 225–226, 239–241, 255–257 m. Anm. 168; Steigerwald 1990 (1991), bes. 211, 219–220, 234–239; Napoli 2004, bes. 126–129. S. auch TLL, vol. I, imprimatur: 9. III. 05, p. 1887, lin. 75–p. 1888, lin. 16, s. v. *amethystos* (V.); TLL, vol. VI 3, imprimatur: 13. III. 42, p. 3126, lin. 74–p. 3128, lin. 46, s. v. *hyacinthus* (Brandt), bes. die unter 2) aufgezählten Beispiele zu Stoffen und Kleidung. Zu *amethystus* in der Bedeutung von Purpur vgl. z. B. Plin. HN 1,28,13.

³⁹ Steigerwald 1990 (1991); Steigerwald 1986, 22–24.

⁴⁰ Steigerwald 1990, 255–257 m. Anm. 168; Steigerwald 1990 (1991), 211, 219–220: Gesetz der Kaiser Gratian, Valentinian II und Theodosius I aus der Zeit zwischen 383 und 391 n. Chr. (Cod. Iust. 4,40,1) über ein kaiserliches Herstellungs- und Verkaufsmonopol für mit Blatta, Oxyblatta und Hyacinthina-Purpurfarben gefärbte Woll- und Seidenstoffe, das allerdings von Theodosius II. nicht mehr bestätigt wurde: ebd. 234–235. Zu den Gesetzen des 6. Jhs. n. Chr.: ebd. 235–237; s. auch 238–239. Zur Erwähnung von Hyazinthpurpur in der spätantiken Gesetzgebung s. auch Napoli 2004, bes. 127.

⁴¹ Zu Amethystpurpur: Napoli 2004, bes. 126 m. Anm. 20 (mit Verweis auf Suet. Ner. 32,3,16: *Et cum interdixisset usum amethystini ac tyrii coloris*) und

Anm. 22 (mit Nachweisen für die These, dass auch Amethystpurpur sehr teuer war).

⁴² Steigerwald 1990, 255 m. Anm. 168; Steigerwald 1986, 55–56.

⁴³ Claud. *Epithalamium dictum Honorio Augusto et Mariae* 10, 87 (=Carm. maiora, 9–10).

⁴⁴ Claud. *De consulatu Stilichonis* 2, 88–94 (=Carm. maiora 21–24): *quin et Sidonias chlamydes et cingula baxis / aspera gemmatasque togas viridesque smaragdis / loricas galeasque renidentes hyacinthis / gestatosque patri capulis radiantibus enses / et vario lapidum distinctas igne coronas / dividis ex aequo, ne non Augusta supellex / ornatusque pares geminis heredibus essent.*

⁴⁵ Cod. Iust. 11,12. *Imperator Leo: Nulli prorsus liceat in frenis et equestribus sellis vel in balteis suis margaritas et smaragdos et hyacinthos aptare posthac vel inserere. Aliis autem gemmis frena et equestres sellas et balteos suos privatos exornare permittimus. De curcumis vero omnem prorsus qualiumcumque gemmarum habitum praecipimus submoveri. Fibulis quoque in chlamydebis his utantur, quae solo auro et arte pretiosae sunt. Si quis autem contra interdictum pietatis meae fecerit, sciat se continuo quinquaginta libris auri esse multant. 1. Nulli praeterea privatorum liceat (exceptis scilicet ornamentis matronalibus et tam muliebrum quam virilium anulorum habitu) aliquid ex auro et gemmis quod ad cultum et ornatum imperatorium pertinet facere neque illud sub hoc colore et praetextu praeparare, quod velit clementiae principali velut aliquod munus offerre: pietas enim mea huiusmodi dona non expetit neque regium sibi offerri a privatis cultum requirit. 2. Sane si quis posthac aliquid contra vetitum huiusmodi sanctionis effecerit et offerenda clementiae meae ornamenta, quae usibus regiis deputata sunt, gemmis auroque decorata ausus fuerit praeparare, centum librarum auri condemnatione sciat se esse feriendum, capitali quoque subdendum esse supplicio: ornamenta enim regia intra aulam meam fieri a palatinis artificibus debent, non passim in privatis domibus vel officiis parari. 3. Unde summa severitate sancimus, ut quod in cultu ornatuque nostro sacrum et adoptabile est, id facere temeritas privata non audeat. 4. Si quis sane contra vetitum tranquillitatis meae aliquid fecerit, definitam superius multam ab his per officia palatinorum exigi et sacris largitionibus nostris iubemus inferri. Zu weiteren Gesetzen zu Edelsteinen vgl. die Liste bei Drauschke 2010, 58 Anm. 5.*

⁴⁶ Stolz 2010, 34. Zu antiken Belegen s. ebd. Anm. 34.

⁴⁷ Stolz 2010, 34 sowie Anm. 34; Drauschke 2010, 50–51 der zudem darauf verweist, dass in der Antike zwar der Begriff „*sappirus/sapphirus*“ existierte, aber dass dieser Stein aufgrund der antiken Beschreibungen (die u. a. goldene Einschlüsse nennen) eher mit dem heute Lapislazuli genannten Stein identifiziert wird.

⁴⁸ Stolz 2010, 34 m. Anm. 37.

⁴⁹ Stolz 2010, 34–35. Der Gebrauch von anderen Steinen auf den genannten Lederwaren scheint nicht verboten gewesen zu sein. Ausnahmen bezüglich der Herstellung von Schmuck waren Fingerringe für beide Geschlechter und

Frauenschmuck.

⁵⁰ Stolz 2010, 34.

⁵¹ Stolz 2010, 38 Anm. 34. Drauschke 2010, 50–51 mit Textverweisen, u. a. auf das hier diskutierte Gedicht Claudians; dem Amethyst wurde meist eine Purpurfarbe zugeschrieben, während der Hyazinth eher als tiefblau beschrieben wurde.

⁵² Stolz 2010, bes. 34–36 m. Anm. 36 und 55. Stolz erwähnt zudem einen Halsschmuck aus dem sog. Assiût-Hortfund, der in das späte 6. Jh. n. Chr. datiert werden kann und der neben Smaragden, Saphiren und Perlen auch Amethyste enthält und ihrer Meinung nach einem weiblichen Mitglied der kaiserlichen Familie gehört haben könnte: ebd. 36.

⁵³ Stolz 2010, 35.

⁵⁴ So Drauschke 2010, bes. 51–52.

⁵⁵ Wie bereits oben gesagt, schließt dies nicht aus, dass der Dichter mit den Begriffen spielt und ihre Bedeutung genauso oszillieren lässt wie das schimmernde Gewand des Honorius.

⁵⁶ Die Vitrine mit Schmuck in der Abteilung mit den Mumienporträts bezeichnet die Exponate unter der Nr. 4 als „Éléments de parure“. Die folgenden Informationen beziehen sich ebenfalls auf die Objektbeschreibung an der Vitrine.

⁵⁷ i. S. v. „reliefartige“.

⁵⁸ Stauffer 2007. Ich danke Annette Paetz gen. Schieck für diesen Hinweis.

⁵⁹ Stauffer 2007, 73.

⁶⁰ Cod. Theod. 15,7,11: *Nulla mima gemmis, nulla sigillatis sericis aut textis utatur auratis. His quoque vestibis noverint abstinendum, quas Graeco nomine alethinocrustae vocant, in quibus alio admixtus colori puri rubor muricis inardescit. Uti sane isdem scutlatis et variis coloribus sericis auroque sine gemmis collo brachiis cingulo non vetamus*. S. dazu auch Nardi 1982–1983 (1984) 88–89; Steigerwald (1990) 222–224.

⁶¹ *Sigillatis sericis*, die Steigerwald mit „mit figürlich erhabenen Stickereien“ übersetzt, die aber wohl eher als erhabene Wirkerei zu deuten sind: OLD (reprint 1997) s. v. *sigillum* 2 b, p. 1757: „a figure woven in tapestry“. S. dazu unten.

⁶² Steigerwald 1990 (1991), 222–225 mit einer Etymologie, die *crustae* mit *krystallos* in Verbindung brachte.

⁶³ TLL, vol. I, p. 1529, lin. 29 – p. 1529, lin. 33, imprimatur: 18.IX.04, s. v. *alethinus* (V.); TLL, vol. X 2, p. 2409, lin. 19 – p. 2409, lin. 24, imprimatur: 13.X.2006, s. v. *pseudoalethinus* (Spath).

⁶⁴ Die Interpretation des Begriffes in diesem Zusammenhang erfordert eine eigene Untersuchung. Eine Deutung bietet Steigerwald 1990, 224, dessen

Interpretation von *alethinocrustae* jedoch, wie angedeutet, problematisch scheint.

⁶⁵ Zum Begriff *scutulatus* s. Wild 1964.

⁶⁶ Vgl. auch Arce 2004, 43 mit Verweis auf SHA Alex. Sev. 4,2 sowie Eutr. Brev. 9, 26. Severus Alexander wird auch der Erlass des Verbotes zugeschrieben, Edelsteine auf Schuhen und Gewändern zu tragen, was Arce als Versuch deutet, die visuelle Konkurrenz zum Kaiser einzuschränken; Diokletian soll diese Art der Verzierung eingeführt haben. S. auch Baratte 2004, 122, der glaubt, dass ein Edelsteinbesatz auf Kleidung ein kaiserliches Vorrecht war und der die erste Abbildung einer *toga gemmata* auf den Münzen des Kaisers Julian vermutet.

⁶⁷ Barr 1981, 90; Roberts 1989, 113 mit Bezug auf Barr in Anm. 94. Charlet 2002, 45 u. 170 Anm. 3 und 4 zu S. 45.

⁶⁸ Ich danke Annette Paetz gen. Schieck für diesen Hinweis. Claudian scheint im Panegyricus für die Konsuln Olybrius und Probinus ebenfalls auf seidene *trabeae* anzuspielen, die mit Goldfäden durchwirkt waren: vgl. Guipponi-Gineste 2010, 82–85.

⁶⁹ Gleba 2008, 64. Zu Purpurgeweben aus Wolle mit eingewirkten Goldfäden s. auch Stauffer 2007, 71.

⁷⁰ Cypr. hab. virg. 13: *serica contexta cum auro et hyacintho*.

⁷¹ Stauffer 2004, 72.

⁷² Barr 1981, 90.

⁷³ Roberts 1989, 113.

⁷⁴ Charlet 2002, 45. S. auch Anm. 22.

⁷⁵ Barr 1954, 395 führt Beispiele auf, in denen Jaspis als Besatz von Broschen und Fibeln erwähnt wird.

⁷⁶ Vgl. dazu auch Guipponi-Gineste 2010, 90.

⁷⁷ Zwierlein-Diehl 2007, 307. Siehe Plin. HN 37,115: *viret et saepe tralucet iaspis*.

⁷⁸ Hierzu und im Folgenden: Plin. HN 37, 115–118.

⁷⁹ Zur magischen Komponente vgl. Guipponi-Gineste 2010, 92; Swift 2009, bes. 179–180, die allerdings im Kapitel zu „Dress: Jewellery and Accessoires“ (ebd. 139–186) nicht auf Juwelen, die auf Kleidung angebracht wurden, eingeht, sondern sich auf Juwelen als Accessoires wie z. B. Ringe oder Broschen konzentriert.

⁸⁰ Charlet 2002, 45.

⁸¹ Roberts 1989, 111–118, bes. 115; Baratte 2004, 125–127.

⁸² Claud. De cons. Stil. 2,339–361. S. dazu Guipponi-Gineste 2010, 91 m. Anm. 81 sowie Roberts 1989, 114: Minerva webt ein Gewand für Stilicho, das die Geburt eines Enkelsohnes durch Stilichos Tochter Maria, die mit Honorius verheiratet war, darstellt sowie den erwachsenen Sohn Stilichos, Eucherius, und

seine Eheschließung. Roberts verweist a. O. auf weitere Beispiele für mythisch überhöhte, verzierte Gewänder in Claudians Dichtung.

⁸³ Roberts 1989, 114.

⁸⁴ Roberts 1989, 114: Sidonius, *Epithalamium* C. 15, 158–184.

⁸⁵ Arce 2004, 123. Eine Abbildung bei Delbrueck 1929, 242–248, Nr. 63, Taf. 63.

⁸⁶ Auson. Grat. Act. 51–54, bes. 54: *Constantius in argumento vestis intexitur*. S. dazu Dewar 2008, 217–218.

⁸⁷ Stern 1953, 152–168 mit Taf. 14–15.

⁸⁸ Vgl. Roberts 1989, 112 zur Überlieferungsgeschichte. Stern hat die Abschrift von Pereisc aus dem 17. Jh. als Vorlage für seine Edition verwendet.

⁸⁹ Roberts 1989, 112, der sich auf Alföldi 1970, 154 stützt.

⁹⁰ <http://collections.vam.ac.uk/item/O93385/the-john-of-thanet-panel-panel-from-a-unknown/> (konsultiert im September 2014).

⁹¹ Moulhérat/Spantidaki 2012.

⁹² Die Mehrdeutigkeit der *subtegmina* der *Seres* in V. 601 wurde bereits angesprochen. Würde man den Begriff *hyacinthus* als Purpursorte deuten, könnte das „spanische Gold“ sich auf Metallfäden beziehen, die mit dem dunkelblauen Purpur kontrastieren und ihn so „temperieren“.

⁹³ Damit könnte sich das iberische Gold in V. 587–588 auf die Goldfassung von Hyazinth-Steinen beziehen.

⁹⁴ Der Konnotation des Wassers stünde auch bei einem rötlichen Purpur nichts im Wege, vgl. Homers „weinfarbenes Meer“.

⁹⁵ Charlet 2002, 170 ad p. 45.3.

⁹⁶ Guipponi-Gineste 2010, bes. 93–96. Vgl. auch den Kommentar von Barr 1981, 82 zu V. 418 (*trabeato [...] colono*): „the trabea is at this time as much a symbol of the consulship as the fasces formerly were“. Vgl. auch Harich-Schwarzbauer 2013 zur dynastischen Bedeutung des Webens und des Gewebes bei Claudian.

⁹⁷ S. nun McEvoy 2013, bes. 395–423 sowie Guipponi-Gineste 2010, 89 mit weiterer Literatur.

⁹⁸ Guipponi-Gineste 2010, 91.

⁹⁹ Guipponi-Gineste 2010, bes. 95.

¹⁰⁰ Dieser Gedanke zeigt sich auch bei Claud. In *Eutropium* 1, 225: *te grandibus India gemmis, / te foliis Arabes ditent, te vellere Seres: / nullus inops adeo, nullum sic urget egestas / ut velit Eutropii fortunam et membra pacisci*, wenn auch selbst diese Güter ihn als Eunuchen nicht beneidenswert scheinen lassen können: Dewar 2008, 222, der im Zusammenhang mit der hier diskutierten Passage den Tributcharakter der kostbaren Güter betont: Ebd. 226. Guipponi-Gineste 2010, 93–96 hebt dagegen die Schwierigkeiten und Mühen hervor, die die Gewinnung

der Rohstoffe erfordert und die sie einem Initiationsritus gleichsetzt, der den Herrscher zugleich legitimiert.

III

EPISTEME

Denkmuster in der antiken Weberei. Eine Spurensuche

Ellen Harlitzius-Klück

Der Mediziner Ludwik Fleck publizierte 1935 in Basel eine Arbeit mit dem Titel „Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache“, in der er den Begriff des „Denkstils“ prägte, der die Wissenschafts- und Technikgeschichte nachhaltig beeinflusste.¹ Fleck zeigte, dass Naturwissenschaft nicht logisch in Richtung auf eine absolute Realität fortschreitet, sondern sich von gegebenen historischen und kulturellen Bedingungen entfernt. Solche kulturhistorischen Ausgangs- oder Rahmenbedingungen nannte er „Denkstile“ und die jeweils einem Stil verpflichtete Gruppe von Wissenschaftlern „Denkkollektiv“. Neue naturwissenschaftliche Begriffe bleiben Fleck zufolge durch ihre Vorgänger determiniert.² Wissenschaftsgeschichte ist dann die Geschichte sich ablösender Denkstile und kein Fortschritt in Richtung auf eine absolute Wahrheit.

Es ist das Ziel dieses Aufsatzes, zu zeigen, wie sich die frühe griechische Naturphilosophie (z.B. Pherekydes, Demokrit, Pythagoras) im Sinne eines solchen Denkstils von mythischen Beschreibungen der Natur und des Kosmos entfernt, in denen textile Techniken und Gegenstände eine zentrale Rolle spielten.³ Die logische und diskrete Struktur der Textilien wird dabei in Form von arithmetischen Verhältnissen, von Dualismen und Element-Struktur-Theorien in die neuen wissenschaftlichen und philosophischen Denkgebäude übernommen.

Um diese These zu belegen, genügt es nicht, den antiken Texten mit modernen Begriffen der Textiltechnologie zu Leibe zu rücken. Die Konstruktion eines Gewebes erfolgt spätestens seit dem Mittelalter nach anderen Regeln, als es in der Antike der Fall war. Heute sind Textilien meist durch Schnitte und Nähte konstruiert, und die Gewebestruktur selbst gehört zu den Selbstverständlichkeiten, die von Maschinen produziert werden und über die man nur wenig wissen muss. In der Antike war das grundlegend anders.

Dieser Beitrag zeichnet meine experimentellen Bemühungen nach, anhand der Arbeit an einem Gewichtswestuhl eine Vorstellung von der Struktur der Gewebe und der Herstellungsprozesse in der Antike zu bekommen, um dadurch einen Ausgangspunkt für die Diskussion textiler Denkmuster in der antiken griechischen Philosophie und Mathematik zu gewinnen. Die Absicht meiner praktischen Arbeit am Westuhl war also nicht, archäologische Funde zu rekonstruieren. Die leitende Frage war vielmehr, welche Denkmuster der

antiken Webtechnologie für welche wissenschaftlichen Begriffe oder Methoden Vorbild gewesen sein konnten. Ist es Zufall, dass Platon seine Beispiele für die wissenschaftliche Klassifikation aus der Wollverarbeitung bezieht?⁴ Dass das Universum als Spindel⁵ oder Gewebe⁶ beschrieben und von einem Band zusammengehalten oder umschlossen wird?⁷ Oder dass im Atomismus des Leukipp, Demokrit und später Lukrez von einer Verflechtung der Atome die Rede ist?⁸ Dass die dyadische Arithmetik der Pythagoreer ebenso auf der Unterscheidung von gerader und ungerader Zahl beruht⁹ wie die Ordnung der Kettfäden am Webstuhl? Dass der Name der Zahl, *arithmos*, von *arariskô* (ich füge) stammt und eher etwas Gefügtes oder Strukturiertes bezeichnet als einen Zahlwert im heutigen Sinne?¹⁰

Vorüberlegungen: Metapher oder Denkmuster?

Solche Rückgriffe auf die Webtechnologie werden in der Regel als Metaphern aufgefasst und diese galten lange als Indiz unklaren Denkens.¹¹ Im 20. Jahrhundert hat sich diese Einschätzung der metaphorischen Sprache verändert, und im deutschsprachigen Raum haben insbesondere die Arbeiten von Hans Blumenberg zur Metaphorologie¹² den strengen Gegensatz von bildlicher und begrifflicher Sprache abgeschwächt. Dennoch verlassen Analysen textiler Metaphorik selten das Gebiet der Bildlichkeit, um in das der Begrifflichkeit einzutreten. In seinem Beitrag zu einer Geschichte des Ingenieurwesens und der Technik in der Antike aus dem Jahr 2008 schreibt der Textilarchäologe John Peter Wild, der metaphorische Gebrauch textiler Terminologie sei charakteristisch für die klassische Sprache und reflektiere die Allgegenwart textilen Handwerks im zeitgenössischen Leben. Uns jedoch erschienen solche textilen Begriffe obskur.¹³

Die im Folgenden vorgestellten praktischen Webexperimente dienten dazu, mir von den Denkmodellen hinter den Handgriffen und Strukturen der antiken Weberei ein besseres, oder überhaupt zunächst einmal ein zutreffendes Bild zu machen. Dabei fiel mir auf, dass die Unklarheit der textilen Begriffe zwar manchmal auf ein Unwissen oder unklares Denken der antiken Autoren zurückzuführen war, wesentlich häufiger aber auf ungenaue Übertragungen aufgrund fehlender Kenntnisse der antiken Textiltechnologie bei den Übersetzern. Selbst ein so unverzichtbares Werk wie Hugo Blümners *Terminologie und Technologie der Gewerbe und Künste* (1912), welches noch heute für die deutschsprachige Forschung relevant ist, kann dafür als Beispiel dienen. Blümner schrieb, das Gewebe, vor dem Penelope auf dem Skyphos Chiusi zu sehen ist,¹⁴ könne nicht auf dem abgebildeten Webstuhl gewebt werden. Die Figuren könnten nur gestickt sein.¹⁵ Diese Erklärung hat eine lange Tradition begründet, in der die in antiken Quellen häufig erwähnten bunten oder vielfältig gemusterten Textilien, *poikíla/poikilma*, ausschließlich als gestickt aufgefasst werden, was die Analyse und Interpretation ihrer Struktur unnötig macht.¹⁶

Inzwischen ist aufgrund der zahlreichen werdenden antiken Textilfunde klar, dass Stickereien äußerst selten sind und für die antike Textilproduktion kaum eine Rolle spielten. Alan Wace hat bereits 1948 eine Untersuchung vorgelegt, die begründet, warum in nahezu allen Fällen das Verbum *poikillô*, das auf den gemusterten Charakter des Gewebes verweist, nicht mit „sticken“, sondern mit „weben“ übersetzt werden muss.¹⁷ Beate Wagner-Hasel hat für das Homerische Epos gezeigt, dass gerade solchen als *poikilos* bezeichneten Textilien eine hohe soziale Wirkmächtigkeit eigen war.¹⁸ Doch die konkreten Techniken des Webens von Mustern und die Konzepte des Gewebeaufbaus sowie die notwendigen planerischen Überlegungen sind kaum untersucht. Hier setzten meine konkreten Webexperimente an.

Experimente am Gewichtswebstuhl: Denkmuster und Musterweberei

Farbige Webmuster sind das Resultat einer geordneten Verkreuzung einzelner Elemente, die auf dyadischen Strukturen beruht. Die einzelnen Elemente sind die Fäden, wobei zwischen zwei Fadensystemen unterschieden wird: den Kettfäden, die zu Beginn des Webvorgangs parallel aufgespannt werden, und den Schussfäden, die Schritt für Schritt in das Kettfadensystem eingefügt werden, indem jeder zweite Kettfaden angehoben und der Schussfaden unter diesem hindurchgeführt wird. Diese „Zweiwertigkeit“ von Kette oder Schuss, Auf oder Ab, macht die Weberei zu einem dyadischen (von *dyas*, „zwei“) System. Im Fall der antiken Gewebe werden die Kettfäden durch ein Anfangsband geordnet, das als erstes gewebt wird. Die Schussfäden des Bandes dienen als Kettfäden des späteren Gewebes am Webstuhl.¹⁹ Damit ist ein entscheidender Unterschied zur späteren Handweberei an horizontalen Webstuhl verbunden: Der am späteren Gewebe als Saum oder Webkante verbleibende ordnende Anfang stellt hohe Anforderungen an die Planung des Gewebes, weil sich jedes folgende Muster in die festgelegte Zahl und Dichte der Kettfäden passend einfügen muss. Bereits aus diesen Vorüberlegungen ergeben sich drei Denkmuster, deren Spur ich in den praktischen Experimenten verfolgen wollte: der ordnende Anfang, die dyadische Struktur und die geordnete Mischung von Elementen. Sie bilden am Ende des Beitrags den Ausgangspunkt für die beispielhafte Diskussion textiler Denkmuster.²⁰

Die Gewebeanfangskante: Erste Experimente in der Penelope-Ausstellung in München

21

Anlässlich der Ausstellung *Penelope rekonstruiert* im Abgussmuseum München erhielt ich 2006 die Gelegenheit, mich praktisch mit dem Gewichtswebstuhl auseinanderzusetzen. Das Projekt der Rekonstruktion einer Statue der trauernden Penelope war bereits beendet und es ging darum, die rekonstruierte klassische Statue der Penelope in einer Ausstellung zu präsentieren. In diesem Zusammenhang sollte ein Webstuhl gezeigt werden, wie er in der Antike in

Gebrauch war. Ziel war es, den Besuchern auch Einblick in die Weberei als intellektuelle Tätigkeit zu geben: Denn Penelope wird in der Odyssee mehr als 50 mal mit dem Epitheton *periphrôn* belegt, das auf die Umsicht und Besonnenheit hinweist, die sie nicht zuletzt mit ihrer Weberei unter Beweis stellt.

Die Vorbereitungszeit für die Ausstellung war knapp und erforderte rasche und praktikable Entscheidungen. Für die erste Präsentation wurde ein Gewichtswebstuhl angefertigt, der nicht als Rekonstruktion gedacht war, sondern einfach nur funktionstüchtig sein musste. Keine der Darstellungen von antiken Webstühlen auf Vasen kann in dem Sinne als realistische Abbildung verstanden werden, dass man das entsprechende Gerät nachbauen könnte.²² Wir wissen nichts über das Material und die Art der Verbindung der einzelnen Elemente eines antiken Gewichtswebstuhls.



Abb. 5.1.1-5.1.7: Einrichtung des Webstuhls im Museum für Abgüsse Klassischer Bildwerke für die Lange Nacht der Münchener Museen im Oktober 2006. [Abb. 1.1](#) bis 1.3: Das Anfangsband mit den vorwiegend schwarzen Schussfäden, die am Webstuhl als Kettfäden dienen, wird am Warenbaum befestigt. Rechts und links sieht man die farbigen Fäden für die Fortsetzung des Anfangsbandes als Webkanten an beiden Seiten. Auf Abb. 1.2 wird der Warenbaum mit der eingerichteten Kette am Webstuhl befestigt. Auf Abb. 1.3 ist die linke Hälfte der Kettfäden mit Gewichten beschwert und in die Litzen eingezogen. Abb. 1.5 zeigt den Kontext der Präsentation: die Peploskoren rechts neben dem Webstuhl, die Fragmente der klassischen Penelopestatue sowie die Münchener Rekonstruktion vorne links. In der Mitte hängt eine Reproduktion des Bildes vom Skyphos Chiusi mit der sitzenden Penelope, deren Schema in allen Statuen wiederkehrt. Die Abbildungen 1.6 und 1.7 zeigen Nahaufnahmen des Gewebes: die feste Verbindung der Brettchenkante mit dem Spitzköpergewebe: die schwarzen Schussfäden laufen durch die Brettchenweberei. Abb. 1.7 zeigt das Spitzköpergewebe mit einer Partie mit braunem Schussfaden.

Grundlage des Plans für den Webstuhl war ein von Elizabeth W. Barber publiziertes Diagramm, das um weitere Litzenstäbe ergänzt wurde.²³ Der Webstuhl, der von Andreas Willmy erstellt wurde, hat keine festen

Verbindungen und sollte möglichst mit textilen Mitteln (also Schnüren und Seilen) leicht auf- und abzubauen sein. Aufgrund von literarischen Hinweisen in antiken Texten, in denen der Webstuhl und das Gewebe mit Mast oder Segel in Verbindung gebracht wurden,²⁴ bevorzugte ich die Verwendung von Hanfschnüren und typischen Knoten aus der Seefahrt. Andreas Willmy setzte die Idee entsprechend um. Auch die Litzen wurden fortlaufend mit einem in der Seefahrt üblichen Marlschlag geknotet.

Der Webstuhl erhielt eine Stütze, weil er für die Präsentation frei im Ausstellungsraum stehen sollte. Zwar ist diese Art der Aufstellung vermutlich nicht üblich gewesen, aber Beispiele für diese Art der Aufstellung finden sich ebenso auf Vasen.²⁵

Bei der Arbeit am Webstuhl ging es mir darum, eine Vorstellung von der ordnenden Funktion des Anfangsbandes zu bekommen. Diese Regulierung durch den Anfang ist das vielleicht wichtigste Denkmuster dieser Art von Weberei, das aber ohne Anschauungsmaterial schwierig nachzuvollziehen ist. Ich wollte zeigen, dass dieses Band um alle Kanten des Gewebes laufen kann, wobei das Gewebe auf eine Art und Weise eingerahmt wird, welche die Maße und Proportionen des Gewebes und der Fadenzahlen festlegt. Die These dabei war, dass dadurch ein komplexes Bedingungsgefüge entsteht, in dem eine passende Musterung nur durch arithmetische Vorüberlegungen zu beherrschen ist.

Das Anfangsband²⁶ wurde bei einer Studentin der Textiltechnik in Auftrag gegeben.²⁷ Innerhalb von zwei Wochen erstellte sie ein Brettchengewebe mit Schussfäden, die auf einer Seite in die Länge gezogen und mittels Kettmaschen gruppiert und geordnet waren.

Das Muster des Bandes ist ein Kompromiss. Textstellen, in denen von Geweben die Rede ist, die Teile des Universums darstellen, erwähnen oft, dass das Gewebe vom Okeanos umsäumt wird. Es hätte nahe gelegen, den Mäander, der ja nach dem griechischen Fluss Maiandros benannt ist, als Bandmuster zu wählen. Wegen der kurzen Vorbereitungszeit entschied ich mich für ein Muster, das als Arbeitsanleitung zugänglich war und dem Mäander zumindest ähnelte. Staudigel bezeichnet dieses Muster als „Laufender Hund“.²⁸

Das fertige Band mit den Kettfäden für das Gewebe wurde im Museum mit etwa einem Stich pro Zentimeter an einem Stab befestigt (Abb. 5.1), der in eine Nut des Warenbaums eingefügt und dort mit einer Schnur befestigt wurde (Abb. 5.2). Für die Hälfte der Kettfäden wurden Litzenstäbe eingerichtet; die andere Hälfte blieb unverändert, um den Gesamtprozess der Einrichtung des Webstuhls in der Ausstellung besser erklären zu können (Abb. 5.3). Der Einzug für das 1/3 Spitzköpergewebe war vorher mit einer Weberin geplant worden und vor der Vorführung wurden etwa 10cm angewebt. Mir schien der Spitzkörper interessant wegen seiner Ähnlichkeit mit einem Muster, auf das ich wiederholt bei den Lektüren der mathematischen Textstellen²⁹ und den

Darstellungen des Peplos der Athene auf Vasen stieß.³⁰ Es ist das Motiv des verdoppelten Quadrats.

Die Ausführung der Weberei vor Publikum erwies sich als nahezu unmöglich. Vor allem die Arbeit an den Brettchenkanten erforderte ein Maß an Konzentration auf den Drehsinn der Brettchen und die rhythmischen Änderungen, das in dieser Situation nicht aufzubringen war. Es entstanden Fehler in der Abfolge der Drehungen. Doch der Webstuhl erlaubte eine gute Fachbildung, und die Einrichtung des Anfangsbandes und der Kettfäden gelang problemlos, ebenso wie die Weiterführung der Brettchenkante an der Seite des Gewebes.

Es war ein Anfang gemacht. Der Webstuhl erwies sich als stabil und funktionell. Die Ausstellung wurde von vielen Fachleuten besucht, und oft wurde Interesse daran bekundet, den Webstuhl in Aktion zu sehen. Daraufhin wurde ein Video aller Arbeitsstadien produziert, das als Anschauungsmaterial genutzt werden kann.³¹ Anlässlich des internationalen Symposions „Die Welt der Textilien in der Antike“ wurden Webstuhl und Gewebe im Juli 2007 im Kestner Museum Hannover vorgestellt. Im Mai und Juni 2008 waren Webstuhl und Penelope in den Thermen am Viehmarkt in Trier zu sehen, und im Oktober des gleichen Jahres stellte ich die arithmetischen Prinzipien der antiken Weberei anhand des Webstuhls auf den Münchener Wissenschaftstagen zum Jahr der Mathematik vor.

Die Herstellung von Mustern: Forschungswerkstatt im Tuchmacher Museum Bramsche

³²

Anlässlich des zweitausendjährigen Jubiläums der Varusschlacht zeigte das Tuchmacher Museum in Bramsche, in unmittelbarer Nähe zu dem vermuteten Schlachtfeld in Kalkriese, eine Ausstellung zu Textilien bei Römern und Germanen. In diese Ausstellung wurde nicht nur die Penelope aus München integriert, es wurde auch eine Forschungswerkstatt für die Weberei aufgebaut, die neben dem Webstuhl einen Schreibtisch mitsamt Arbeitsmaterial und kleiner Textilbibliothek enthielt.³³ So war gewährleistet, dass meine Forschungsarbeit unmittelbar am Webstuhl umgesetzt und die Erfahrung beim Weben in die Forschung integriert werden konnte. Vorrangiges Ziel war auch hier, die moderne Trennung von Hand- und Kopfarbeit in Frage zu stellen und vorzuführen, wie viel eine Weberin am Webstuhl in technologische und mathematisch-logische Konzeptarbeit investieren muss. In diesen fünf Monaten konnte ich in systematischer Weise Techniken erproben: Brettchenweberei, Tapiserie, Doppelgewebe und deren Kombination.



Abb. 5.2.1–5.2.7: Die Forschungswerkstatt im Rahmen der Ausstellung zur antiken Textilproduktion im Tuchmachermuseum Bramsche, 2009. Im Vordergrund von Abb. 2.1 sieht man die Penelope Rekonstruktion, im Hintergrund den Arbeitsplatz mit Schreibtisch und Webstuhl. An der Pinnwand auf Abb. 2.3 sind Analysen der Struktur der dyadischen Arithmetik in Euklids Elementen sowie Musteranalysen und Simulationen von Brettchenbändern zu sehen. Ganz oben rechts auf der Pinnwand erkennt man Farbrekonstruktionen der Peploskore, die für die Tapisserie in Abb. 3.5 u. 3.8 verwendet wurden. Die Abbildungen 2.4 und 2.5 zeigen Entwurf und Ausführung von eines Brettchenbandes. Die Kette wurde zwischen einer Schraubzwinge am Tisch und dem Gürtel der Weberin gespannt (Abb. 2.5). Auf den Fotos von Abb. 2.6 und 2.7 sieht man wie ein Brettchenband an der Rückseite des Gewichtwebstuhls gearbeitet wird.



Abb. 5.3.1-5.3.9: Forschungswerkstatt Bramsche, Teil 2. Die Abbildungen 3.1 und 3.2 zeigen das Mäandergewebe mit einfacher Streifenkante in Brettchenweberei. Abb. 3.2 zeigt die Rückseite mit dem gleichen Muster, aber um einen halben Rapport in Kett- und Schussrichtung versetzt. Die beiden Abbildungen 3.3 und 3.4 zeigen Vorder- und Rückseite sowie die Arbeit an einen Doppelgewebe. Unten auf den Fotos

3.5 bis 3.8 sieht man Phasen der Arbeit an einer Rekonstruktion der Borte auf dem Gewand der Peploskore (Gewebe 8). Das Muster wurde auf einen Karton übertragen, der sich hinter den Kettfäden befindet (Abb. 3.8). Abb. 3.9 zeigt: eine einfache Flechtschnurkante mit zusätzlichen braunen Fäden als Verstärkung.

Außerdem wollte ich testen, was auf einem solchen Gerät prinzipiell machbar war: Konnte man die Tapisserie-Technik anwenden? War es möglich, die Muster auf der Chiusi-Vase zu erzeugen? In welcher Form spielt die Arithmetik, die Unterscheidung der geraden (*artios*) und ungeraden (*perissos*) Zahlen³⁴ oder der Primzahlen³⁵ (*prótos*) und zusammengesetzten³⁶ (*synthetos*) Zahlen der antiken griechischen Arithmetik eine Rolle für die Arbeit? Welche logischen, analytischen und mathematischen Überlegungen waren anzustellen, um an diesem Webstuhl zu arbeiten?

Eine besondere Rolle kam bei dieser systematischen Erprobung der Brettchenweberei zu, deren Eignung zur Herstellung von Bildern ich überprüfen wollte. Dazu entstand ein Band, das ausnahmsweise in Baumwolle und nicht als Anfangsband erstellt wurde, um die Erprobung nicht unnötig zu erschweren (vgl. Abb. 2.6 u. 2.7). Das Weben gelang von Anfang an sehr gut. Allerdings nur, solange keine Fehler bei der Drehung gemacht wurden. Als sich ein Fehler zeigte, drehte ich die Brettchen um eine Reihe zurück, was nicht einfach eine Umkehrung des Drehsinns bedeutet, sondern auch ein Zurückstellen der Brettchen, die für das Muster regelmäßig von z-Drehung zu s-Drehung oder umgekehrt umorganisiert werden. Das half aber nicht. Als nächsten Schritt drehte ich um eine weitere Reihe zurück (mit jeweiligem Herausnehmen des Schussfadens). Als auch das nicht half, vermutete ich einen Fehler im komplexen Prozess des Zurückdrehens gemacht zu haben.

Es dauerte einige Tage bis ich bemerkte, dass sich ein Fehler in der Stellung eines Brettchens manchmal erst in der dritten oder vierten folgenden Schussreihe zeigte. Dies veranschaulicht die Komplexität des Prozesses sowie die Sorgfalt, die bei Planung und Ausführung notwendig ist, und erinnerte mich an Platons Bemerkung, dass vor allem der Anfang einer Rede wohl überlegt sein muss, damit nicht aus einem falschen Anfang viele falsche Schlüsse gezogen werden.³⁷ Das Weben erforderte einen hohen Grad an Konzentration, aber nach einigen Versuchen mit geometrischen und figurativen Mustern verstand ich das Prinzip und wusste, welche Motive für diese Technik am besten geeignet waren: diagonale Linien und alle Muster, die aus solchen Linien bestehen, sowie Figuren, deren Strukturmerkmale (z.B. Gefieder) waagerecht im Band, d.h. in Kettrichtung verlaufen (Fischflossen, Flügelwesen).

In der Forschungswerkstatt erprobte ich auch die Brettchenweberei als Technik für das Weben von Mäandern. Randparallele Mäander waren zwar einfach herzustellen, hatten aber zackige waagerechte Linien. Diagonale Mäander können zwar perfekte Ränder vorweisen (vgl. Abb. 2.6 u. 2.7), aber ihre Konstruktion erwies sich als schwierig, weil nur in bestimmten Reihen eine

gute Spitze für die Ecke des Mäanders entsteht.

Der flächendeckende Mäander, wie er als Textilmuster in der Antike zum Beispiel durch die Begräbnistafeln des Exekias in Berlin belegt ist,³⁸ zeigt beispielhaft, wie die dyadischen Eigenschaften des Webens für die Musterbildung genutzt werden. Er entsteht durch die Überlagerung einer sogenannten Waffelbindung mit einem Farbwechsel in den Kett- und Schussfäden: jeder ungeradzahlige Faden ist schwarz und jeder geradzahlige hell (vgl. Abb. 3.1 u. 3.2).

Für solche Muster muss deshalb schon das Anfangsband die korrekte Farbverteilung enthalten. Ist dieses Band in Brettchenweberei gefertigt, wie in meinem Versuch (in Abb. 1.1 bis 1.6), dann sind die Kettfäden des Gewebes als Schussfäden des Bandes in diesem verborgen. Die Weberin muss also sogar die Ordnung der Fäden, die man im Band gar nicht sehen kann, vorausschauend gemäß dem Unterschied von gerader und ungerader Zahl anlegen.

Figurenbänder: Das Chiusi-Gewebe

39

Bereits in Bramsche wurde mit der Arbeit an einem Gewebe begonnen, das eine permanente Präsentation des *work-in-progress* am Webstuhl ermöglichen sollte. Die Gestaltung des Gewebes sollte sich so eng wie möglich am Bild auf dem Skyphos Chiusi orientieren. Zum 140-jährigen Jubiläum des Museums für Abgüsse sollte dieses Chiusi-Gewebe auf dem Webstuhl gezeigt werden. Der größte Teil des Webens erfolgte in einem privaten Studio, da erfahrungsgemäß die nötige Konzentration in den öffentlichen Werkstätten nicht möglich war. Der Webstuhl hatte sich bereits als ideales Gerät für den wiederholten Ab- und Aufbau erwiesen und hat diese Prozedur mindestens zehnmal über sich ergehen lassen. Dazu werden die Stützen entfernt, der Webrahmen auf den Boden gelegt und die vertikalen Pfosten entfernt. Dann kann man das angefangene Gewebe mitsamt den eingerichteten Litzenstäben vom Warenbaum aus aufrollen, als Paket verschicken und wieder aufbauen.

Nicht nur in dieser Hinsicht ist der Webstuhl sehr flexibel. Die mit seiner Hilfe produzierten Gewebe lassen sich in ihren Zwischenstadien auch leicht umorganisieren: Man kann die Kettrichtung ändern, die Litzen immer wieder neu knoten und mit Brettchenweberei kombinieren. Dies war vor allem für die Ausführung des Chiusi-Gewebes entscheidend. Doch dieser Vorgang ist in Worten schwer wiederzugeben. So sind beispielsweise die Schussfäden des kurzen, schmalen Anfangsbandes (vgl. Abb. 4.2) zugleich Kettfäden des Figurenbandes, laufen aber am großen Gewebe wieder in Schussrichtung. Das Diagramm in Abb. 5.6 zeigt das Schema der Richtungen, in die gewebt wurde (d.h. die Richtung, in die das Gewebe wächst, was am Gewichtwebstuhl stets von oben nach unten geschieht). Eine solche Zusammensetzung verschiedener Bänder innerhalb eines einzigen Gewebes mag vom heutigen Standpunkt aus

ungewöhnlich erscheinen. Sie erklärt aber, warum in manchen Weihepigrammen mehrere Mädchen den Saum für ein Gewebe weben: Es handelt sich vermutlich um Anfangs- und Webkanten. Ein Epigramm von Antipatros von Sidon lautet in der Übersetzung von Hermann Beckby:

Artemis, selige Jungfrau, Fürstin der Frauen, wir webten (*hyphênámetha*) / diesen Kleidersaum (*pézan*) dir, alle gemeinsam, zu dritt. / Bitia stickte (*káme*) die Mädchen, die blühend im Reigen sich wiegen, / den Maiandros dazu mit dem verschlungenen Lauf. / Antianeira, die blonde, ersann das schmückende Muster, / das, an dem Flußlauf entlang, kunstreich nach links sich erstreckt. / Was man, von Spannen- und Handbreitenlänge, rechtshin am Wasser / anschauen kann, das entstammt Bittions fleißiger Hand.⁴⁰

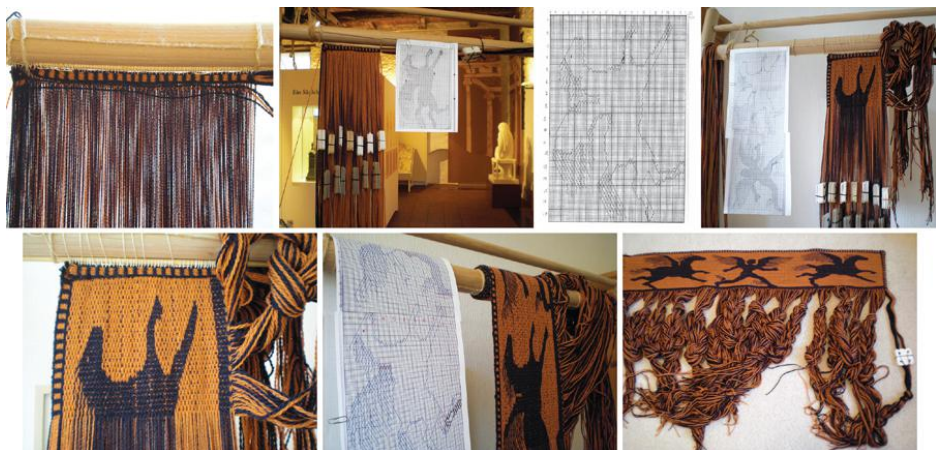
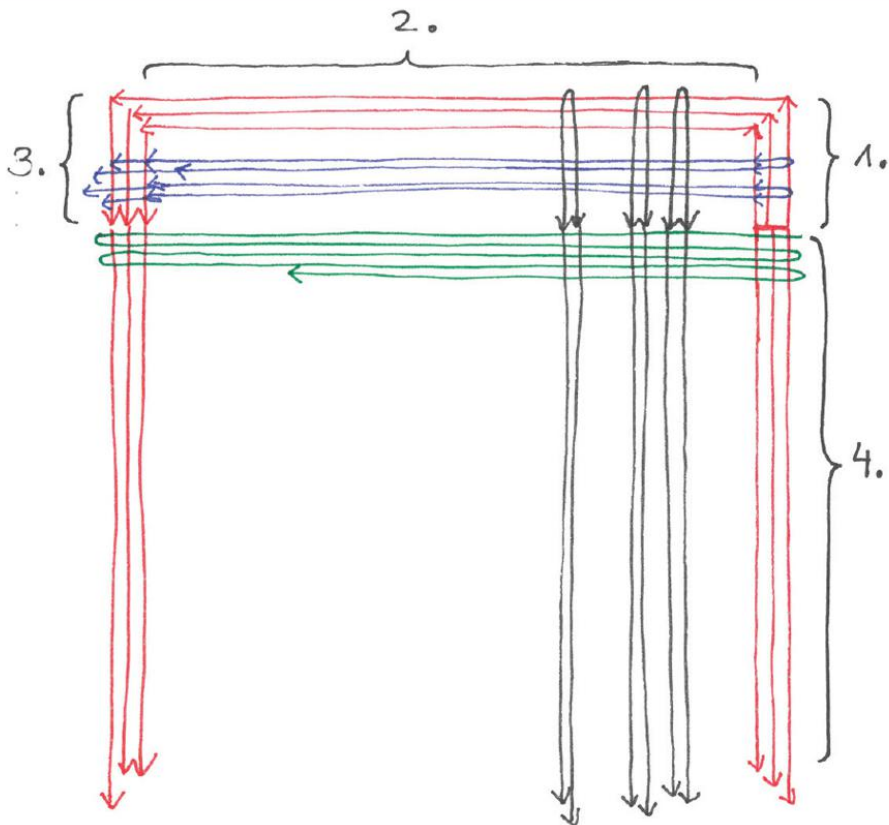


Abb. 5.4.1–5.4.7: Die Arbeit am Chiuse-Gewebe in der Forschungswerkstatt und im Studio in Neuss. Abb. 4.1 zeigt den Beginn der Arbeit. Dieser erste Versuch einer Brettchenkante wurde verworfen. Abb. 4.2 zeigt den zweiten Versuch mit dem schmalen Anfangsband, das am Warenbaum befestigt ist und hier als Beginn für ein zweites breiteres Anfangsband fungiert, welches die Figuren des Chiuse-Gewebes zeigen soll. Das Weben wurde ungefähr in der Mitte der Kettfäden begonnen, da diese zusammen mit dem Band um alle Kanten des Gewebes herumgeführt werden sollten (vgl. Abb. 6). Rechts von den Kettfäden ist die Patrone mit der Zeichnung eines geflügelten Pferdes auf Abb. 4.2 zu erkennen. Die folgenden Fotos Abb. 4.4–4.7 zeigen Stadien der Arbeit mit den nach rechts ausgezogenen und gebündelten Schussfäden (die später als Kettfäden des Doppelgewebes dienen). Das Figurenband wurde während der Arbeit auf dem Warenbaum aufgerollt und schließlich vom Webstuhl genommen.



Abb. 5.5.1–5.5.6: Fertigstellung des Chiuse-Gewebes im Studio in Neuss und im Museum für Abgüsse, München. Auf [Abb. 5.1](#) ist der Webstuhl fertig eingerichtet für den Beginn des Doppelgewebes. Die schmale Anfangskante wurde an der linken und schließlich an der unteren Kante des Figurenbandes weitergeführt und dient nach der Drehung des Bandes und der Einrichtung als Anfangsband am Webstuhl als linke Webkante, sichtbar in [Abb. 5.2](#). Die rechte Webkante wird von dem gleichen Band gebildet (da das schmale Anfangsband in der Mitte der Kettfäden begonnen wurde, steht die andere Hälfte jetzt für die rechte Kante zur Verfügung (vgl. das Schema der Fadensysteme in [Abb. 6](#)). Auf der Detailaufnahme 5.2 ist der Unterschied der Webstrukturen gut zu erkennen: es treffen drei Gewebe aufeinander. Sowohl die Doublefacetechnik der Brettchenweberei als auch das Doppelgewebe zeigen komplementäre Muster auf der Rückseite, was in [Abb. 5.3](#), [5.5](#) und [5.6](#) zu sehen ist.



1. Anfangsband

— Kette
— Schuss

2. Figurenband

— Kette
— Kette
— Schuss

3. Webkante

— Kette
— Schuss

4. Doppelgewebe
(mit Dreifachgewebe
als Webkanten)

— Kette
— Kette
— Schuss

Abb. 5.6: Schema der Fadensysteme für das Chiusei-Gewebe. Zeichnung Ellen Harlizius-Klück.

Beckby hat das griechische *kamé* mit „sticken“ übersetzt, doch es steht in enger Beziehung zu dem bereits diskutierten *poikilos*, welches Gewebe mit aufwändigen Mustern bezeichnet. Beate Wagner-Hasel schreibt: „Gerade die

Gewebe, deren Herstellung mit dem Begriff *kamnein* umschrieben wird, werden mit dem Adjektiv *poikilos* charakterisiert“.⁴¹ Es geht also um das sorgfältige und mühevollen Einweben von Mustern.

Die textilen Denkmuster in der antiken Philosophie und Naturphilosophie

Im Folgenden sollen abschließend die drei textilen Denkmuster – der ordnende Anfang, die dyadische Struktur und die geordnete Mischung von Elementen – zu Beispielen aus der frühen Naturphilosophie und Mathematik in Beziehung gesetzt werden.

Der ordnende Anfang

In den platonischen Dialogen wird die Wichtigkeit des rechten Anfangs wiederholt betont. Sokrates warnt davor, einen Vortrag mit einem unüberlegten Anfang zu beginnen, weil viele Irrtümer entstehen, wenn man das folgende mit diesem Anfang in Übereinstimmung bringen will.⁴²

In der Dichtung der Antike gibt es eine ähnliche Betonung des Anfangs, die aus der Tradition herrührt, zu Beginn eines Werkes die Moiren oder Musen anzurufen, um das Werk zu autorisieren.⁴³ Gregory Nagy bringt diese Tradition des autorisierenden Anfangs mit den Gewebearbeitskanten der antiken Weberei zusammen. Er stellt fest, dass die textile Herstellung des Anfangs im Falle sakraler Gewebe kultische Bedeutung hatte,⁴⁴ und zieht den Schluss, dieser sakrale Charakter begründe die Bedeutung des Anfangs vor allem im und als *hymnos*, der durch das gemeinsame Stammwort *hyphainô* sprachlich eng verwandt ist mit dem *hymên* (Band).

Der Bezug zur Ordnung ist aber nicht nur auf die kultische Bedeutung des Bandes zurückzuführen, sondern erweist sich als ebenso technisch bedingt. Die wichtigste Funktion des Bandes ist, das Gewebe zu ordnen. Mit seiner Herstellung ist das Gewebe bereits in seinen möglichen Maßen, seiner Struktur und Qualität sowie in seinen Musterungsmöglichkeiten weitgehend festgelegt.

Vermutlich ist also diese ordnende Funktion innerhalb der technischen Ausführung der Weberei die Ursache für die Autorität des Anfangsbandes und seine sakrale Bedeutung. Diese ordnende Autorität könnte ebenso der Ausgangspunkt für die Übertragung auf die Dichtkunst sein. Die kultische Bedeutung leitet sich dann in beiden Fällen (Weberei und Dichtung) aus ihr ab.

Die dyadische Struktur

Das zweite webtechnische Denkmuster ist bereits in diesem Anfangsband enthalten. Es ordnet die Kettfäden für das Gewebe im Sinne einer dyadischen Struktur nicht nur von Kette und Schuss, sondern auch von geradzahligen und ungeradzahligen Kettfäden.⁴⁵ Dies ermöglicht eine einfache Verteilung der Fäden auf die Litzenstäbe. Im Falle von komplexeren Geweben kann die Vorab-

Ordnung durch das Band auch komplexere arithmetische Einteilungen erfordern.⁴⁶ Die Kenntnis der Zahleigenschaften gerade, ungerade, prim sowie deren Zusammenspiel ist notwendig für diesen Vorgang, weil sich im Gegensatz zur Arbeit am modernen Webstuhl für das Gewebe kein zusätzlicher Faden mehr einfügen und kein überflüssiger wegnehmen lässt.

Die in den *Elementen* des Euklid überlieferte Zahlentheorie⁴⁷ baut auf genau diesen Zahleigenschaften auf und übernimmt die für das Weben so fundamentale Betrachtung der Teilbarkeitseigenschaften von Zahlen. Sie wird als „dyadische Arithmetik“ bezeichnet und auf die Pythagoreer zurückgeführt, welche die Vorstellung hatten, das Universum sei mittels der Harmonie ganzer Zahlen zusammengefügt.⁴⁸ Diese Arithmetik ist keine allgemeine Rechenfertigkeit im Gebiet der Architektur, Astronomie oder des kaufmännischen Alltags. Mathematikhistoriker halten sie für eine Erfindung, die argumentativen Zwecken in der Philosophie diene und eine logische Klassifikationsmethode bereitstellte.⁴⁹ Diese Lehre von Gerade und Ungerade, wie die dyadische Arithmetik manchmal genannt wird, hat ihr natürliches Anwendungsgebiet in der Musterweberei, doch Textiltechniken wurden in der Mathematikgeschichte bislang kaum berücksichtigt.⁵⁰

Jedes Muster muss fürs Weben in ganzzahlige Verhältnisse von Fäden und Fadengruppen übersetzt werden. Dazu benötigt man Kenntnisse in der Ermittlung von kleinsten gemeinsamen Vielfachen und größten gemeinsamen Teilern sowie Kenntnisse in der Geometrie der Ebene und ihrer Beschreibung in rationalen Verhältnissen. Als in Platons Dialog *Politikos* ein junger Mann namens Sokrates an einer solchen Bestimmung geometrischer Sachverhalte mittels der Unterscheidung von rationalen und irrationalen Verhältnissen scheitert, wird ein langer Umweg über die Weberei eingeschlagen, um dem jungen Mann dennoch die Kenntnis der richtigen Klassifikation nahe zu bringen, die ein Staatsmann beherrschen muss. Die Kunst des Staatsmanns besteht im Verflechten von tapferen und besonnenen Menschen, so wie der Weber Kette und Schuss verbindet. Die Ordnung der Weberei dient als Ersatz für die Unterscheidungsmethoden der Arithmetik. Dies ist auch an anderer Stelle der Fall, wenn Platons *Dihairesis* nach dem Vorbild des Sortierens von Wolle eingeführt wird.⁵¹ Wir haben es hier nicht mit Metaphorik zu tun. Das Ordnen der sichtbaren Elemente eines Ganzen mittels Zahlen wird als Denkmuster aus der Weberei übertragen.

Die geordnete Fügung (Mischung) von Elementen

Hat der Staatsmann bei Platon die Menschen korrekt gemäß der starken Kette (tapfere Bürger) und dem weichen Schuss (besonnene Bürger) klassifiziert, so kann er diese zu einem geordneten Staat verweben. Es ist wichtig festzuhalten, dass es dabei nicht um eine Vermischung der Eigenschaften gehen kann, bei der sowohl die Tapferkeit als auch die Besonnenheit nur abgeschwächt werden könnten. Der besonnene Charakter wird nicht tapferer und der tapfere

Charakter nicht besonnener, so wie die Fäden im Gewebe ihre Eigenschaften behalten: Kreuzt man starke mit feinen Fäden, so tragen die feinen insgesamt zu dem gewünschten Ergebnis bei, werden aber selbst nicht kräftiger.⁵²

Diese geordnete Mischung aus Elementen, die eher Strukturen als homogene Materien erzeugt, ist ebenfalls Thema bei den frühen Atomisten⁵³ sowie bei den Pythagoreern. Sie gewährleistet die schöne Ordnung (*kosmos*) des Universums, die häufig mittels textiler Begriffe beschrieben wird. Beim Zusammentreffen der Atome im leeren Raum verflechten diese sich zu einem Band (*hymen*), das alle Arten von Atomen umfasst.⁵⁴ Nach Aetius sprechen Leukipp und Demokrit bei der Entstehung der Welt(en) wörtlich von *chiton* und *hymen*, welche die Welt umspannen.⁵⁵ Bei den Pythagoreern sind es Zahlen und Töne, die sich zu Harmonien zusammenfügen, aus denen die Sphären bestehen.⁵⁶

John Scheid und Jesper Svenbro haben im Anschluss an einen Vergleich der Funktion des Webens in dem Stück *Lysistrata* des Aristophanes und dem Dialog *Politikos* Platons gefolgert, dass nicht einer vom anderen abgeschrieben habe, sondern beide sich auf einen weit verbreiteten grundlegenden Mythos beziehen. Das wiederholte Weben sowohl in den Riten der Stadt als auch im täglichen Leben nährte eine bestimmte politische Idee von der Struktur der Stadt, mit der Wollverarbeitung als einer großen Metapher für den gesamten Prozess der Klassifikation und Organisation, der Hierarchie und Regierung, des Vernetzens und der sozialen Bindungen.⁵⁷ Auf die gleiche Weise inspirierte das Weben auch die Ideen von der Struktur, Klassifikation und Vernetzung der Natur und des Kosmos.

Die Grundlage der „Inspiration“ geht auch hier weit über das Metaphorische hinaus und bezieht sich konkret auf logische, technologische und arithmetische Eigenschaften der antiken Weberei in der die Denkmuster des ordnenden Anfangs, der dyadischen Struktur und der geordneten Mischung von Elementen bereits vorgebildet sind.

Bibliographie

Barber, Elizabeth J. W. (1991) *Prehistoric Textiles: The Development of Cloth in the Neolithic and Bronze Ages with Special Reference to the Aegean*. Princeton.

Becker, Oskar (1959) *Größe und Grenze der mathematischen Denkweise*. Freiburg/München.

Beckby, Hermann (Hg.) (1957) *Anthologia Graeca*. Buch I–VI, Griechisch/Deutsch, München.

Blumenberg, Hans (1960) *Paradigmen zu einer Metaphorologie*. Bonn.

Blümner, Hugo (1912) *Technologie und Terminologie der Gewerbe und Künste bei Griechen und Römern*. Hildesheim.

Brezine, Carrie (2009) „Algorithms and Automation: the Production of Mathematics and Textiles“, in Eleanor Robson und Jacqueline Stedall (Hgg.)

The Oxford Handbook of the History of Mathematics. Oxford and New York, 468–492.

Droß-Krüpe, Kerstin (2011) *Wolle – Weber – Wirtschaft: Die Textilproduktion der römischen Kaiserzeit im Spiegel der papyrologischen Überlieferung*. Wiesbaden.

Euklid (1980) *Die Elemente*: Buch I–XIII. Nach Heibergs Text aus dem Griechischen übersetzt und herausgegeben von Clemens Thae. Darmstadt (Nachdruck der 6. Auflage, Braunschweig 1973).

Fleck, Ludwik (1935) *Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache: Einführung in die Lehre vom Denkstil und Denkkollektiv*. Basel.

Harlizius-Klück, Ellen (2004) *Weberei als episteme und die Genese der deduktiven Mathematik. In vier Umschweiften entwickelt aus Platons Dialog Politikos*. Berlin.

Harlizius-Klück, Ellen (2007) *Weben am Gewichtswestuhl*. Video DVD, 45 Min.

Harlizius-Klück, Ellen (2009a) „Die ForschungsWerkstatt. Rekonstruktion arithmetischer Besonderheiten der antiken Weberei“, in Tuchmacher Museum Bramsche (Hg.) *Gesponnen & Verwoben. Textiles zu Zeiten von Römern und Germanen. Ausstellung und Forschungswerkstatt im Tuchmacher Museum Bramsche*, 5. Juni bis 25. Oktober 2009. Bramsche, 30–47.

Harlizius-Klück, Ellen (2009b) „Verbinden, Verknüpfen, Verstricken. Textile Metaphern in den Wissenschaften“, in Christina von Braun, Dorothea Dornhof und Eva Johach (Hgg.) *Das Unbewusste. Krisis und Kapital der Wissenschaften. Studien zum Verhältnis von Wissen und Geschlecht*. Bielefeld, 196–209.

Harlizius-Klück, Ellen (2010) „Zahlverwandtschaften: Versuch über die Reproduktion des Geschlechts der natürlichen Zahl“, in Bettina Bock von Wülfigen und Ute Frietsch (Hgg.) *Epistemologie und Differenz. Zur Reproduktion des Wissens in den Wissenschaften*. Bielefeld, 27–45.

Harlizius-Klück, Ellen (2011) „Weben, Spinnen“, in Ralf Konersmann (Hg.) (3²⁰⁰⁷) *Wörterbuch philosophischer Metaphern*. Darmstadt.

Harlizius-Klück, Ellen (2014) „The Importance of Beginnings: Gender and Reproduction in Mathematics and Weaving“, in Marie-Louise Nosch und Mary Harlow, (Hgg.) *Greek and Roman Textiles and Dress. An Interdisciplinary Anthology*. Oxford (im Druck).

Hoffmann, Marta (1974) *The Warp-Weighted Loom: Studies in the History and Technology of an Ancient Implement*. Oslo.

Jürß, Fritz, Müller, Reimar und Schmidt, Ernst Günther (1977) (Hgg.) *Griechische Atomisten. Texte und Kommentare zum materialistischen Denken der Antike*. Leipzig.

Kader, Ingeborg (2006) (Hg.) *Penelope rekonstruiert. Geschichte und Deutung einer Frauenfigur*. Sonderausstellung des Museums für Abgüsse Klassischer Bildwerke München, 9. Oktober 2006 bis 15. Januar 2007. München.

Kirk, Geoffrey S., Raven, John E. und Schofield, Malcolm (1994) (Hgg.) *Die vorsokratischen Philosophen*. Stuttgart/Weimar.

Nagy, Gregory (2002) *Plato's Rhapsody and Homer's Music. The Poetics of the Panathenaic Festival in Classical Athens*. Cambridge (MA)/London.

Riedweg, Christoph (2002) *Pythagoras. Leben. Lehre. Nachwirkung*. München.

Ritter, Joachim (1980) *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. 5. Band: L-Mn. Basel.

Rosenfeld, Hans-Friedrich (1958) *Wort- und Sachstudien: Untersuchungen zur Terminologie des Aufzugs, zu Webstuhl und Schermethode der germanischen Bronze- und Eisenzeit und zur Frauentracht der Bronzezeit sowie der Frage ihres Fortlebens in der Volkstracht*. Berlin.

Scheid, John und Svenbro, Jesper (1996) *The Craft of Zeus. Myths of Weaving and Fabric*. Cambridge Mass./London.

Staudigel, Otfried (2000) *Der Zauber des Brettchenwebens. Bildmuster aus dem Orient und 25 Muster in Schnurtechnik / Tablet Weaving Magic. Patterns from Oriental Countries and 25 Patterns in Plain Tablet Weave*. Krefeld.

Urton, Gary und Primitivo, Nina Llanos (1997) *The social life of numbers. A Quechua Ontology of Numbers and Philosophy of Arithmetic*. Austin.

Wace, Alan J. B. (1948) „Weaving or Embroidery?“, in *American Journal of Archaeology*. Bd. 52 Nr. 1, 51–55.

Wagner-Hasel, Beate (2000). *Der Stoff der Gaben. Kultur und Politik des Schenkens und Tauschens im archaischen Griechenland*. Frankfurt/New York.

Wild, John Peter (2008) „Textile Production“, in John Peter Oleson (Hg.) *The Oxford Handbook of Engineering and Technology in the Classical World*. Oxford, 465–482.

Winter, Stephan (2009) *Die Geschichtlichkeit der symbolischen Ordnung. Von Orpheus bis zu Husserl*. Würzburg.

¹ Vgl. Fleck 1935. Mein Vortrag auf der Tagung in Basel 2012 trug den Titel „Weberei als Denkstil: Textile Figurationen des Wissens in der Antike“. Dieser Beitrag ist eine erweiterte Fassung, die sich stärker auf meine Webexperimente konzentriert und den Ausdruck „Denkmuster“ für das implizite Wissen der antiken Weberei verwendet. Meine Forschung wurde 2012 und 2013 großzügig unterstützt durch ein Marie Curie Fellowship der Gerda Henkel Stiftung und durch zahlreiche Diskussionen mit Kolleginnen am Centre for Textile Research des dänischen Nationalfonds (DNRF 64).

² Fleck 1935, 31.

³ Für die antike Mathematik vgl. Harlizius-Klück 2004, für die Philosophie vgl. Harlizius-Klück 2011 und für die Physik Harlizius-Klück 2009b.

⁴ *Sophistes* 226b.

⁵ Platon, *Politeia* 616c.

⁶ Fragment des Pherekydes vgl. Kirk et al. 1994, 66–71, vgl. auch Harlizius-Klück 2004, 156.

⁷ Platon, *Politeia* 616c und der *hymen* bei Leukipp/Demokrit vgl. Winter 2009, 63–64.

⁸ Vgl. Fragment 41 (Jürß 1977, 41).

⁹ Vgl. Euklid, *Elemente* Buch IV, Def. 6 und 7.

¹⁰ Becker 1959, 9. Vgl. Harlizius-Klück 2004, 63.

¹¹ Vgl. Ritter 1980, 1180.

¹² Insbesondere Blumenberg 1960.

¹³ Wild 2008, 465: „the metaphorical use of textile terminology is a characteristic of the classical language that reflects the ubiquity of textile crafts in contemporary life [...] To us, however, such textile concepts may seem obscure.“

¹⁴ Vgl. Abbildung 1.5 und [Abbildung 5.1](#) im Hintergrund.

¹⁵ Blümner 1912, 158.

¹⁶ Die Tatsache, dass zum Arbeitsgerät der *poikiltai* (also jener Personen, die die gemusterten Gewebe herstellen) Nadel und Faden gehören, widerspricht dem nicht. Webnadeln sind das ideale Arbeitsgerät für die Tapissierweberei und auch ich habe eine solche Nadel benutzt. Vgl. Abb. 3.8 und Droß-Krüpe 2011, 93–94.

¹⁷ Wace 1948. Vgl. auch Barber 1991, 359–365.

¹⁸ Wagner-Hasel 2000, 141–152, 163–165.

¹⁹ Vgl. die Gewebe auf den [Abbildungen 1.1](#), 1.2, 1.3, 4.1, 4.2 und 4.7.

²⁰ In diesem Beitrag geht es vorrangig darum, die praktische Grundlage der Denkmuster zu demonstrieren. Für weiterführende Lektüren zu den textilen Wortbildern der antiken sowie der späteren Philosophie und Wissenschaft vgl. Harlizius-Klück 2009b, 2010 und 2011.

²¹ Penelopes Weberei in der langen Nacht der Münchener Museen im Rahmen der Ausstellung *Penelope rekonstruiert*. Vgl. Kader 2006.

²² Für eine Zusammenstellung solcher Abbildungen vgl. Hoffmann 1974, 299–307.

²³ Vgl. Barber 1991, Abb. 12.3, 270; mit Korrekturen in Harlizius-Klück 2004, Abb. 11, 103.

²⁴ Vgl. Harlizius-Klück 2004, 158–161 zur Diskussion um das Gewebe und den Baum oder Mast bei Pherekydes und 196–198 zur Präsentation des Gewebes beim Fest der Panathenäen.

²⁵ Vgl. Hoffmann Fig. 126, 127 und 128, 301–305.

²⁶ Vgl. Die [Abbildungen 1.1](#) bis 1.3. Das Band ist mit 14 Brettchen gewebt. 18 Fäden sind braun, 20 Fäden gelb und 18 Fäden weiß. Die Schussfäden sind

schwarz.

²⁷ Meine Tochter, Simone Klück, begann damals ein Studium an der Hochschule Niederrhein in Krefeld und führte das Band im ersten Studiensemester aus.

²⁸ Staudigel 2000, 227.

²⁹ Es handelt sich um das Quadrat im Quadrat oder das verdoppelte Quadrat wie es in Platons Dialog *Menon* behandelt wird, aber auch implizit an anderen Stellen vorkommt (*Menon* 82a–85c, *Politikos* 226a). Vgl. auch Harlizius-Klück 2004, 119–125.

³⁰ Vgl. das Quadratmuster des *peplos* auf der bilingualen Amphora des Andokides in München oder die *peploi* der Musen auf der sogenannten Françoisvase in Florenz.

³¹ Harlizius-Klück 2007.

³² Forschungswerkstatt im Rahmen der Ausstellung *Gesponnen & Verwoben: Textiles zu Zeiten von Römern und Germanen*, 5. Juni bis 25. Oktober 2009. Vgl. Harlizius-Klück 2009a.

³³ Ausstellung und Projekt wurden großzügig gefördert durch die Kreissparkasse Bersenbrück, die Niedersächsische Sparkassenstiftung, den Landschaftsverband Osnabrücker Land und das Land Niedersachsen.

³⁴ „Gerade ist die Zahl, die sich halbieren lässt; und ungerade die, die sich nicht halbieren lässt“; Euklid 1980, 141.

³⁵ „Primzahl ist eine Zahl, die sich nur durch die Einheit messen lässt“; Euklid 1980, 141.

³⁶ „Zusammengesetzt ist eine Zahl, die sich durch irgendeine (andere) Zahl messen lässt“; Euklid 1980, 141.

³⁷ *Kratylus* 436d, *Politeia* 377a; vgl auch Harlizius-Klück 2014.

³⁸ Fragment einer schwarzfigurigen Begräbnistafel, c. 540 v. Chr., Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz.

³⁹ Präsentation zum 140-jährigen Jubiläum des Museums für Abgüsse Klassischer Bildwerke, München, 2009.

⁴⁰ Antipatros von Sidon 6.287.8, in Beckby 1957, 242–243. Vgl. auch Leonidas von Tarent 6.286.10, in Beckby 1957, 242.

⁴¹ Wagner-Hasel 2000, 147, in Bezug auf die Befunde des Homerischen Epos.

⁴² Platon, *Kratylus* 436d, *Politeia* 377a; vgl. auch Harlizius-Klück 2010. Für die Gültigkeit dieses Satzes in Bezug auf das Weben vgl. Abbildung 4.1: das Band erwies sich als unbrauchbar für das geplante Gewebe.

⁴³ Beispiele: Hesiod, *Theogonie*; Homer, *Ilias* und *Odyssee*.

⁴⁴ Nagy 2002, 76–92.

⁴⁵ Vgl. Fund von Tegle in Rosenfeld 1958, 12 und 14 und Hoffmann 1974, Abb. 69, 153.

⁴⁶ Vgl. Rosenfeld 1958, 149–171.

⁴⁷ Die Bücher VII und IX der Elemente enthalten Teile einer alten Arithmetik, die auch als Lehre von Gerade und Ungerade bezeichnet wird. Vgl. Euklid 1980, 141–166 und 189–212; vgl. auch Harlizius-Klück 2004, 47–64.

⁴⁸ Vgl. Riedweg 2002, 113–117.

⁴⁹ Harlizius-Klück 2004, 54.

⁵⁰ Dies ändert sich, seit die Ethnomathematik sich als Disziplin etabliert und die Analyse der peruanischen Knotenschnüre, der *kipus*, gezeigt hat, dass zumindest in außereuropäischen Gesellschaften textile Strukturen einen engen Zusammenhang mit Mathematik haben können. Vgl. Urton 1997 und Brezine 2009.

⁵¹ *Sophistes* 226a.

⁵² *Politikos* 311c.

⁵³ Alexander von Aphrodisias schreibt über Demokrit: „Im Prinzip nämlich, behauptet er, gebe es gar keine (Stoffe), die wirklich vermischt wären. Vielmehr sei die scheinbare Mischung nur eine Nebeneinanderlagerung von Körpern, von denen jeder die ihm eigene Beschaffenheit bewahre, die er auch schon vor der Mischung besaß. Sie schienen aber deshalb miteinander vermischt zu sein, weil die Sinne wegen der Kleinheit der nebeneinandergelagerten Teile keinen von ihnen einzeln wahrzunehmen vermögen.“ Alexander von Aphrodisias, in Jürß 1977, 136, Nr. 99. Dies könnte ohne weiteres eine Beschreibung der Farbmischungen bei Geweben sein.

⁵⁴ Winter 2009, 63–64.

⁵⁵ Vgl. Kirk 1994, 455–456.

⁵⁶ Riedweg 2002, 46–47, 110–119.

⁵⁷ Scheid/Svenbro 1996, 32–33.

The loom and the ship in ancient Greece. Shared knowledge, shared terminology, cross-crafts, or cognitive maritime-textile archaeology?

Marie-Louise Nosch

The protagonist couple of the *Odyssey*, Odysseus and Penelope, each manipulate two large instruments all along the narrative thread: the ship and the loom. The two instruments, as well as the two technologies, are strongly coded into a gendered context. Ships are steered and constructed by men;¹ women use the loom and construct – weave – textiles on it.² Both fields also have their own proper technical vocabulary, yet as we shall see, with shared terms, movements and concepts.³

As demonstrated by Elizabeth Barber and Beate Wagner-Hasel,⁴ textiles can function as gendered gifts from women, not only because of their soft and precious nature but because only women knew the craft and could decode the textiles' messages, conduct quality control and verify the techniques, traditions and innovation. Likewise, ships were constructed by men and used by men, and the naval and marine universe is masculine and acted by male professions:⁵ the carpenter, the sailor, and the captain. This division of the world into male and female activities is illustrated in the *Odyssey* (7.109–110) in the ideal world of the Phaiakians:

ὄσσον Φαίηκες περὶ πάντων ἴδριες ἀνδρῶν
 νῆα θοὴν ἐνὶ πόντῳ ἐλαυνέμεν, ὥς δὲ γυναῖκες
 ἱστῶν τεχνῆσαι

For as the Phaeacian men are skilled above all others in speeding a swift ship upon the sea, so are the women cunning workers at the loom⁶

In her brilliant paper “The Mast and the Loom: signifiers of separation and authority” Reyes Bertolín presents the mast and the loom as the two symbols of masculinity and femininity in Homer's works, standing especially for their respective authorities: “by setting up the mast or the loom, men and women assert their own authority and introduce barriers to their own spaces”.⁷ She argues convincingly that the mast and the loom are parts of the non-verbal communication between the male and female characters in the Homeric epics.⁸ Menelaos Christopoulos, too, emphasises these divided, gendered roles of the loom and the mast:

Le mât et le métier sont des domaines où excellent par définition la capacité et

l'ingéniosité de l'homme et de la femme respectivement; le mât pour le commandant, le métier pour la maitresse de la maison sont les objets où se concentrent leurs occupations et leurs préoccupations majeures.⁹



Fig. 6.1: Penelope at her loom. Drawing of red figured Attic skyphos attributed to the Penelope painter. Museo Civico in Chiusi. Dated c. 430 BCE.

The gendered interpretations of Homeric epics and in particular of the loom and the ship/mast are highly convincing and pertinent. However, in this paper I wish to explore how the loom and the ship are not only gendered devices in early Iron Age society but are technologically closely related, and also have commonalities in the bodily movements we make while weaving, rowing and sailing. This can be seen in the shared terminologies and in the morphological and technological similarities in ships and looms. I argue that the gendered and symmetrical expressions in Homer rest upon an underlying and deeper commonality, suggesting that the development of the sailing ship may be based on technologies and practices taken from weaving on the warp-weighted loom.

In modern times, naval construction and weaving are distant technologies. Likewise, both textile and naval terminologies are quite often foreign to most modern ears and minds; and in academia, there is rarely joint research on these two topics.¹⁰ However, recent research demonstrates how weaving is connected with other crafts. In antiquity, weaving is often found in works of philosophy¹¹ and connected to singing and narrating.¹² Ellen Harlizius-Klück demonstrates how textiles can share both cognitive and terminological features with mathematics, astronomy, and cosmology.¹³ Along the same lines, this paper explores how ships and looms are connected cognitively, functionally, terminologically, and technologically.



Fig. 6.2: *Odysseus on his ship. The Siren Vase. Red figure Attic vase, attributed to The Siren Painter. Found in Vulci, dated 480–470 BCE.*

First and foremost, ships and looms have one significant common terminological and concrete element: the sail.¹⁴ Indeed, in Greek the loom and the mast are both called *histós*,¹⁵ and sails are *histía*, the neutral plural of *histíon*, a derived form with the suffix *-ion*,¹⁶ meaning the woven results of the loom. The weaver is *histeús*. All derive from the verb *hístamai* which conveys the upright nature of a mast and a loom. From a chronological perspective we can be quite certain that looms and weaving existed long before sails on ships.¹⁷ Thus, the ancient Greeks chose to coin this innovation, the sails, *histía*, from the instrument that made it, the loom: *histós*.¹⁸ An alternative term, *ármena*, also designates sails.¹⁹

Shared materials: Textiles in ships and wood in looms

Textiles in ships

Textiles and textile fibres are used for many purposes in naval construction, in maintenance of ships and boats and in their use. Sails are made of cloth, and

rope made of the textile fibres flax, hemp,²⁰ or horse-hair; caulking is made with textile fibres or old rags. It is also worth noting that some ancient boat types have the planks sewn together,²¹ illustrating an ancient connection between sewing and boat building.

Textiles are first and foremost the material for the ‘engine’ of the ship: the sail. Ancient Greek warships used oars to navigate flexibly and fast, but also sails. And all other types of ships, for fishing, for trade, for transport, could have one or more sails to facilitate the transport and speed and to save human energy.

The summer season is the sailing season in ancient Greece and the strong summer winds, especially the *meltémi*, would provide a near to constant aid for mobility via sails. Most information on Classical and Hellenistic sails derives from the Piraeus naval inscriptions. They list the ‘hanging equipment’ for warships, i.e. the textile and rope equipment for the Athenian fleet of the late 5th and 4th centuries BC.²²

Herodotus (2.96.2) writes that Egyptians caulk their ships with papyrus, and as J. S. Morrison and J. F. Coates remark, this would typically express how different and opposite they are to the Greeks who caulk their ships with flax.²³ The mentions of *stūppeĩon*, flax tow or hemp, in ancient sources is probably for exactly this purpose. *Stūppeĩon* is among the materials listed with ropes in the naval inventories (*IG*² 1629.1151–1152). It was sold on the market in Athens (Aristoph. *Knights* 129, and *IG*² 1570.24 and 1572.8). Demosthenes (47.20) reports an occasion when there was a need to dispatch a naval expedition, but the ships were not in a state to leave the harbour because they lacked equipment, and neither sailcloth, rope nor *stūppeĩon* could be purchased immediately in Piraeus. Polybius (5.89) tells that after an earthquake in 224 BC in Rhodes, Ptolemy promised to deliver materials to re-establish the fleet: timber for 10 *pentēreis* and 10 *triēreis*, 40,000 cubits of pine planking, 3000 talents of bronze, 3000 talents of *stūppeĩon*, and 3000 pieces of sailcloth. If the total sailcloth is for the delivered 20 ships, that means 170 pieces of sailcloth for each *pentēreis* and 130 pieces of sailcloth for each *triēreis*.²⁴ This would entail that sails were made of many smaller pieces of fabric stitched together or used in differently sized sails. This again would explain the plural form *histía*. Thus ships, in antiquity, required large quantities of textiles, at least in Hellenistic times.



Fig. 6.3: Stitched boat. From <http://www.worldofboats.org/boats/view/146/36/stitched>.

Wood in looms

An ancient Greek loom consists of a wooden construction of uprights, beams and sticks which govern and facilitates the mechanisation of weaving. Most elements of the ancient Greek loom have clearly Greek etymologies such as *antíon* for the top beam, *exastís* or *díasma* for the starting border.²⁵ Other parts of the loom have no Greek etymology and may be of Semitic or unknown etymology.²⁶

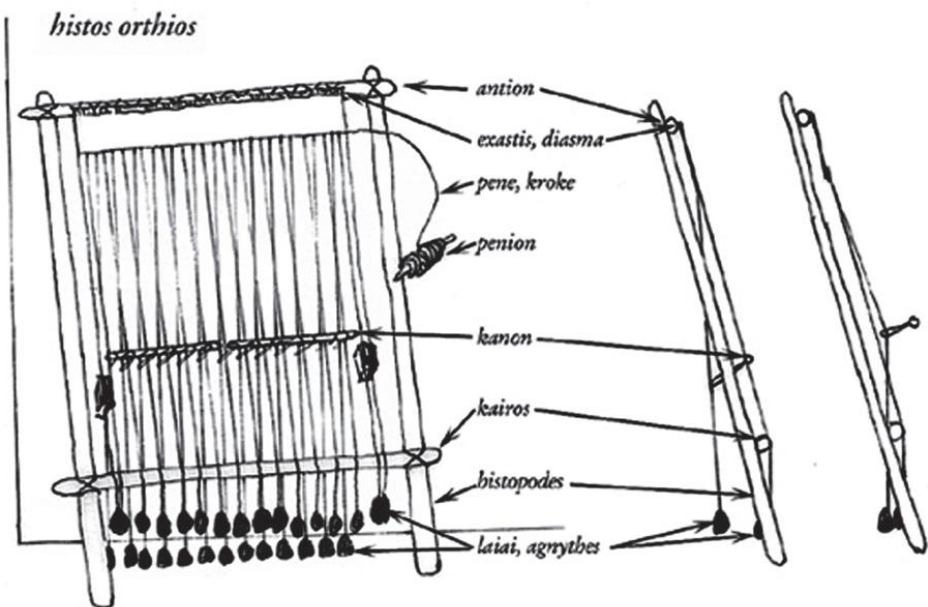


Fig. 6.4: Warp-weighted loom. From Harlizijs-Klück 2004.

A very concrete joint material condition between looms and ships is the fact that timber and long beams of wood are necessary for both, but are not available everywhere in Greece. Especially on the islands and in coastal regions, timber was a much-desired commodity.²⁷ When beams and timber of more than 1m length are needed, a natural place to search for them would be in the workshops where boats were constructed. In the general economy of resources, it is therefore easy to imagine that looms would be constructed from old wooden ship parts, heddle bars from broken oars, cloth beams from mast parts etc. This can be confirmed in collections of historical looms which contain wooden ship parts.²⁸ These historical looms also include hoists and tackle from ships which are reused and inserted in historical looms to lift the heddle frame and warps and fix them at a certain level in the horizontal treadle loom. These historical looms illustrate very well the recycling of wood and the similar shapes and techniques of the ship and the loom.



Fig. 6.5: Looms made of ancient parts of ships, from Piraeus, 20th century CE. Plaka, Athens, Courtesy SEN Heritage Looms. Photo by the author.

Textile terminology – naval terminology

Pierre Chantraine has highlighted how a ship is compared to the human body:²⁹ “Beaucoup de pièces de gréement, beaucoup de parties du bateau évoquent l’aspect d’une partie du corps”.

However, in the following I will demonstrate how individual parts of the ship – the mast, the mast feet, the anchor and the oar blades – can be compared terminologically and mechanically to weaving.

The spindle of the ship

Menelaos Christopoulos has correctly demonstrated how especially the mast is embodied: it becomes the embodiment of the captain and this is translated into the technical naval terms: the mast stands on a heel (πτέρνα), the middle of the mast is called the throat (τράχηλος) and torso (θωράκιον).³⁰ The latter is often termed crow’s nest in modern English, however, the uppermost part does not have a bodily denomination but is called by textile tool terms.³¹ Apart from the above-mentioned shared word for loom and mast, *histos*, a ship’s mast is called by a textile tool term, the spindle, in Greek ἡλακάτη³² or ἄτρακτος. In his *Onomasticon* Iulius Pollux describes a ship and notes (Poll. I.91):

καὶ τὸ μὲν ὑποδεχόμενον τὸν ἰστὸν ληνός καλεῖται, τὸ δὲ ἐναρμοζόμενον αὐτῷ πτέρνα, τὸ δὲ τελευταῖον τὸ πρὸς τῇ κεραίᾳ ἡλακάτη καὶ θωράκιον

καὶ καρχήσιον, τὸ δὲ ὑπὲρ τὴν κεραίαν ἄτρακτος, οὗ καὶ αὐτὸν τὸν ἐπισείοντα ἀπαρτῶσι.

And what accommodates the mast below is called the ληνός, and the accommodated part is called πτέρνα; and the top of the apex is called ‘spindle’ (ήλακάτη), ‘crows-nest’ (θωράκιον) and mast-head (καρχήσιον), and the part below the apex ‘spindle’ (ἄτρακτος) where the mast head streamer hangs.

The scholia to the *Argonautica* by Apollonius of Rhodes (Apoll. Rhod. I.565) explain in similar terms:³³

ήλακάτη · τὸ τοῦ ἱστοῦ λεπτότατον καὶ ὑπέρτατον, ὑπὲρ ὃ ἐστὶ τὸ καρχήσιον. Ἔως οὖν, φησί, τοῦ ἄκρου τοῦ ἱστοῦ ἀνείλκυσαν τὰ ἄρμενα [...]. Φησὶ δὲ Ἐρατοσθένης ἐν τῷ Ἀρχιτεκτονικῷ, ἱστὸς πτέρνη καρχήσιον θωράκιον ήλακάτη κεραία ἱκρίον ήλακάτη δὲ τὸ ἀνώτατον τοῦ ἱστοῦ μέρος, ὥς φησιν Ἐρατοσθένης.

‘Spindle’ (ήλακάτη): the thinnest and uppermost part of the mast ; above is the masthead (καρχήσιον). The point at the top of the mast to where they haul up the sails, as the poet says [...]. Eratosthenes says, in his work *Architektonikos*, (that the) mast (is composed of) the heel (πτέρνη), the mast-head (καρχήσιον), the crow’s-nest (θωράκιον) the ‘spindle’ (ήλακάτη) the small sail (κεραία) and the yard (ἱκρίον). The ‘spindle’ (ήλακάτη) is the uppermost part of the mast, according to Eratosthenes.

Asklepiades of Myrlea gives a similar description, reported in *Athenaios* XI, 49:

Τοῦ γὰρ ἱστοῦ τὸ μὲν κατωτάτω πτέρνα καλεῖται, ἣ ἐμπίπτει εἰς τὸν ληνόν, τὸ δ’οἶον εἰς μέσον τράχηλος τὸ δὲ πρὸς τῷ τέλει καρχήσιον [...]. Ἐπὶ δὲ τοῦ θωρακίου εἰς ὕψος ἀνήκουσα καὶ ὀξεῖα γιγνομένη ἐστὶν ἡ λεγομένη ήλακάτη

For the lowest part of the mast is called πτέρνα which is placed into the ληνός, that which is to the middle is (called) τράχηλος, and what is at the end is the καρχήσιον, (mast-head) [...].

On the crow’s nest (θωρακίου) reaching the top and becoming pointed is the so-called ‘spindle, ήλακάτη.

There was in antiquity, as today, quite some confusion as to what the exact function and shape of a distaff is (the firm, pointed device which holds the fibres ready to be spun) and a spindle (the pointed and rotating device, with a spindle whorl, used for spinning). In textile terminology in ancient texts too, there is a certain confusion between ήλακάτη and ἄτρακτος, and modern translations also mix them up.³⁴ The examples above show that the comparison between spindle/distaff and the upper part of the mast is not based on the spinning function or the spindle’s rotating qualities but on the pointed nature of both spindle and distaff. This may explain why ancient authors here seem to use both types of textile tool terms indifferently.

Feet of the loom – feet of the mast

There is also a parallel technical and functional terminology between the ‘feet’ of the loom, *histópodes*,³⁵ and the ‘foot’ of the mast is called ἱστοπέδη. Eustathius and two lexicographers explain the term the following way:

Eustathius (*ad Hom. Il.* 1710, 28):

ἱστοπέδη δὲ ἢ ὁ τόπος ὧ ἐντίθεται ὁ ἱστός, ἢ ξύλον ὀρθὸν ὧ προσδέδεται ὁ ἱστός

Mast-foot is either the place into which the mast is placed, or the straight (piece of) wood to which the mast is attached.

Suidas s.v.:

ἱστοπέδη · ξύλον ὀρθὸν ἀπὸ τῆς τρόπιδος ὧ προσδέδεται ὁ ἱστός

Mast-foot: straight (piece of) wood, from the keel, to which the mast is attached.

Hesychius s.v.:

ἱστοπέδη · ξύλον ὀρθὸν ἐπὶ τῆς τραπέζης ὧ προσδέδεται ὁ ἱστός

Mast-foot: straight (piece of) wood, on the cross-bench, to which the mast is attached.

Weaving swords and oar blades

Another identical term is used for the device to weave and to row a boat: σπαθή (*spathé*). Rowing functions by the oar blade, in Greek σπαθή (Lyc. 23), literally ‘sword’; likewise, the weaving sword, σπαθή, a flat wooden blade, is used by weavers in the upright loom (Aischylus *Ch.* 232, Plato *Ly.* 208d).

When rowing and weaving are paused, the oar is rested in the *crutch* of the ship, and the heddle bar rested in a similar device, and the loom’s top beam rests on the *crotches*, as can be seen on the loom illustrated in [Figure 6.6](#).

Loom-weights and anchors

Loom-weights are called *agnúthes*, a term without Greek etymology, or they are called ‘stones’, *laiai*.³⁶ They are either literally stones, or their equivalent made from baked clay. An anchor is called ἄγκυρα, *ánkyra*.³⁷

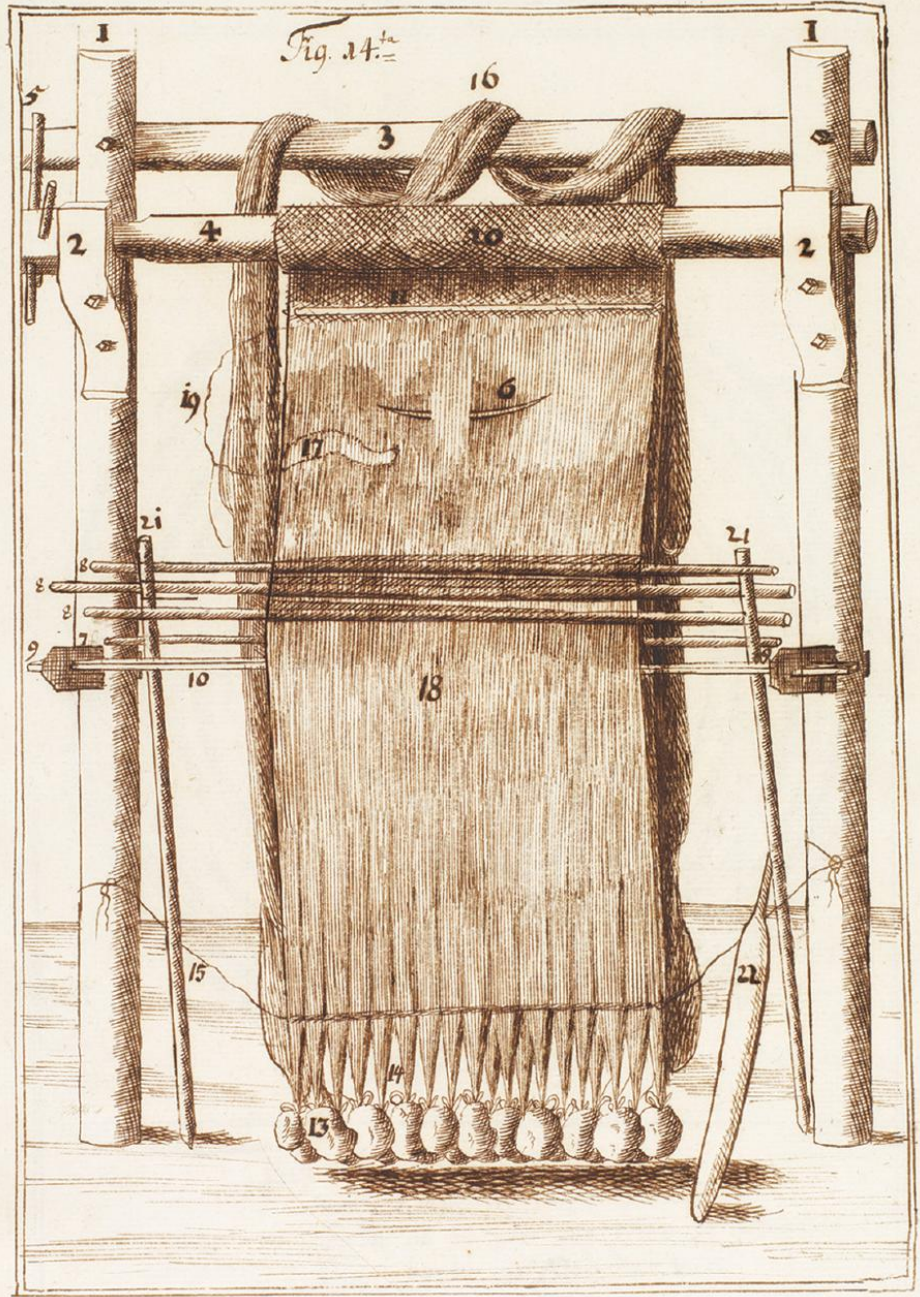


Fig. 6.6: Drawing of Icelandic loom by Soemundur Magnusson Holm, dated 1778. Onto the uprights (1) are attached crotches (2) holding the cloth beam (4); below are other grip devices (9) holding the shed bars and heddle rods (8). Note the weaving sword (22) placed to the right of the loom. Royal Library, Copenhagen.

Here, too, is a striking functional and visual similarity between the ship and the loom. An anchor is a weight that holds a rope in tension, and a loom-weight holds the tension of the warp thread. They both consist of thread/rope

and a weight providing adequate tautness. Certainly, these functionalities of loom-weights and anchors occur in very different contexts; anchors and loom-weights also come in very different shapes and sizes; some of these shapes are functional, some are culturally determined.³⁸



Fig. 6.7: Photo of oar crutch on the Oseberg Ship, Norway, 9th century CE.

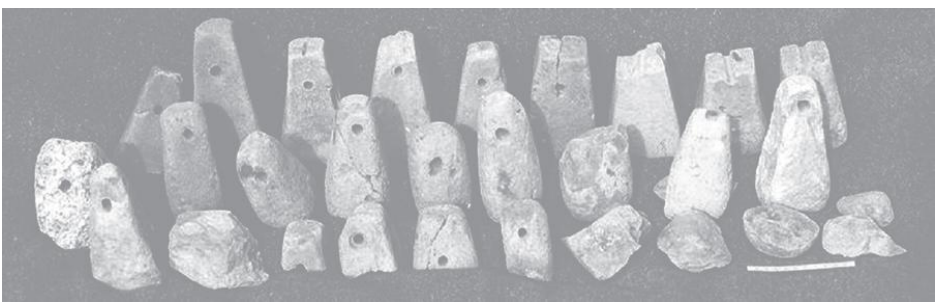


Fig. 6.8: Photo of loom-weights from Virunum in Austria. Reproduced with the kind permission of Kordula Gostencnik.

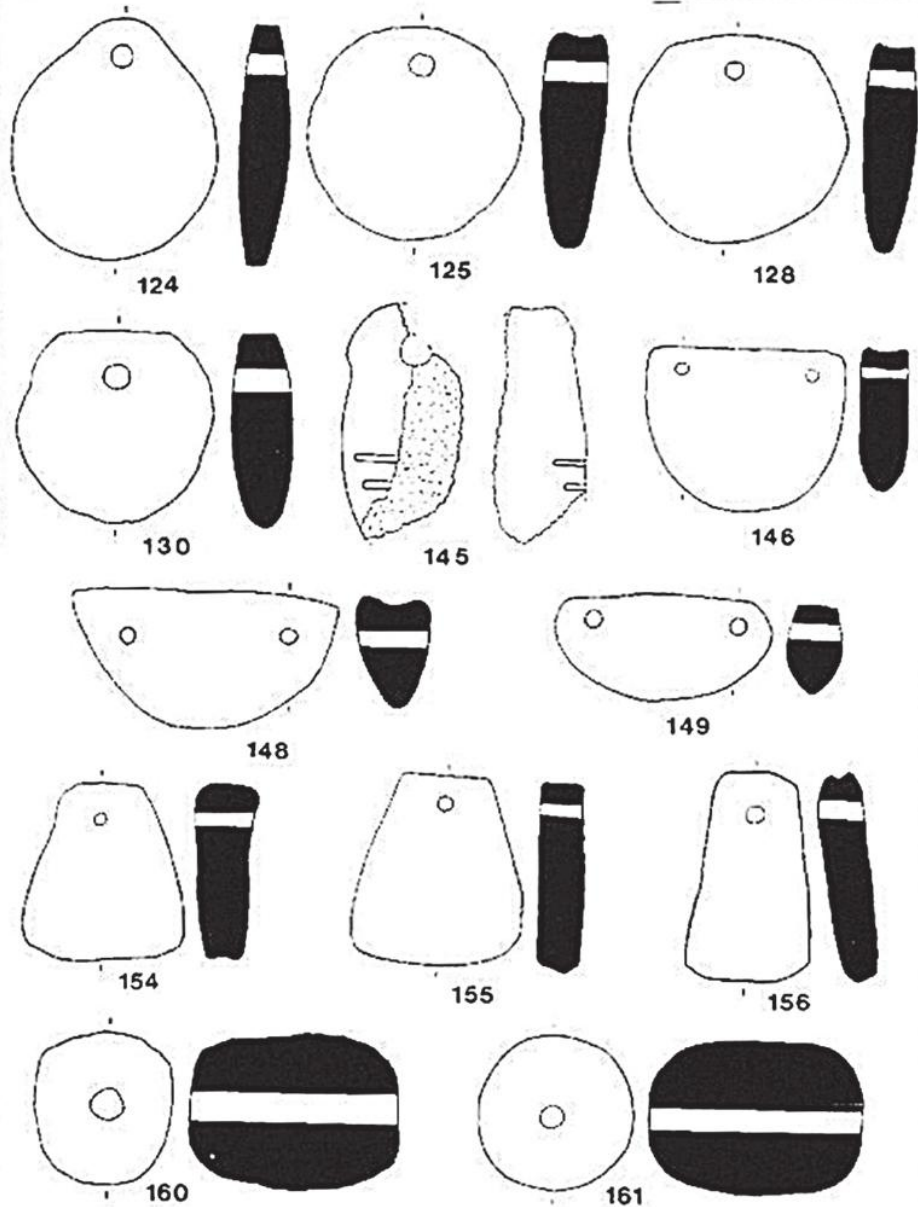


Fig. 6.9: A selection of loom-weights from Kommos dated LM I-III, published in *Kommos I.2*, plate 4.5. Reproduced with the kind permission of Maria and Joseph Shaw.

However, it is striking that throughout antiquity, we find a range of similar shapes for anchors and loom weights, suggesting that the 'weight on a string' may also be conceptually and cognitively defined. In classical Athens, the same shape is chosen for the loom weight and for the anchor: the pyramidal shape with a hole in the top, and to the people of classical Piraeus, who conceptualised and designed ships in the 5th and 4th centuries BC, it seemed

appropriate to cut out stone anchors in the same shape as the pyramidal loom-weights that were used in contemporary households.³⁹

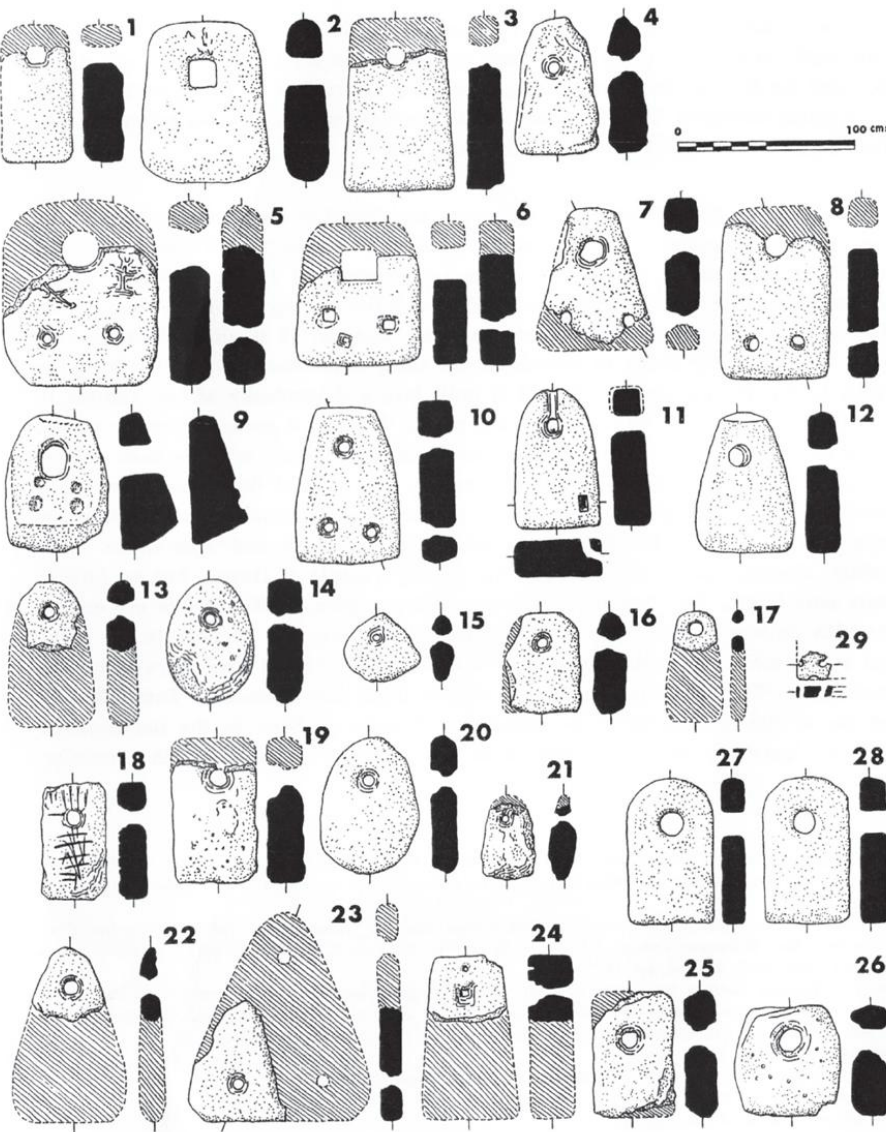


Fig. 6.10: Overview of anchor types in Ugarit. From Frost 1969, 245.

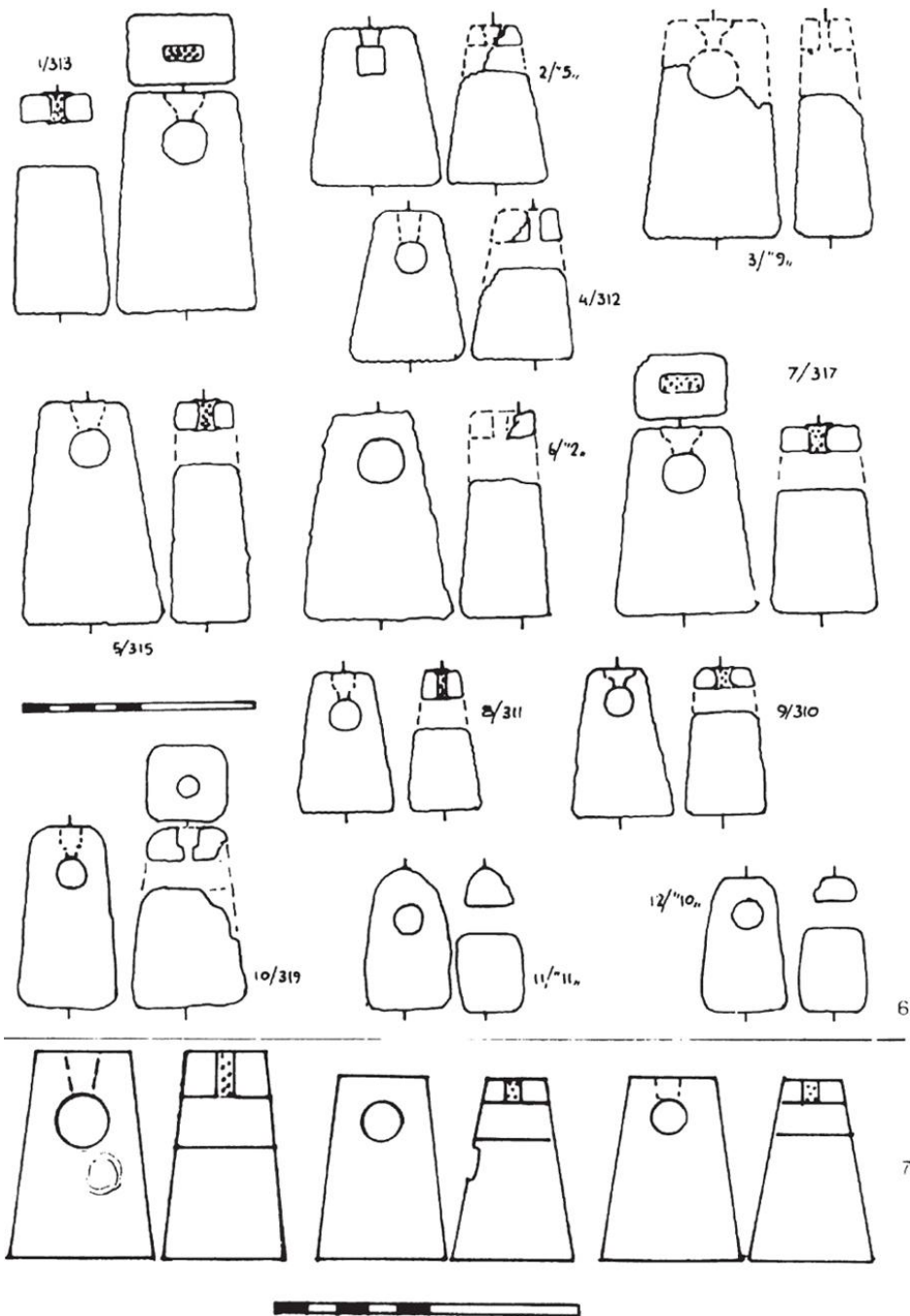


Fig. 6.11: Selection of pyramidal stone anchors presented in Frost 1989, 108.

In Crete where the warp-weighted loom is in use throughout the Bronze Age,⁴⁰ we have finds of anchors as well. Five stone anchors, dated to LM III or perhaps earlier, are pierced boulders or slightly shaped into a truncated triangular shape.⁴¹

Much research has been conducted on the topic of stone anchors especially

from the Bronze Age eastern Mediterranean.⁴² Honor Frost distinguished between Ugaritic anchors which are rectangular with three piercings: one for the rope at the top, and two at the base to hold wooden flunks. Byblos anchors are pyramidal with “a single piercing at the apex and above is a groove to keep the rope in place”.⁴³ An overview of Ugarit anchors, however, shows that there are pyramidal, spherical and rectangular ones as well.⁴⁴

When anchors are found incorporated in architectural structures on land, such as in the Temple of Baal at Ugarit, a dating is possible, but the anchors found in the sea can only be approached by stylistic parallels. The impressive discovery off the coast of Haifa of 15 pyramidal ‘Byblian’ anchors is dated by archaeologists to the Middle Bronze Age but could also be later.⁴⁵

The pyramidal anchors are particularly striking as parallels for loom-weights, although this seems to have hitherto gone unnoticed. Their pyramidal shape is interpreted as reflecting functionality,⁴⁶ and even as an ethnic or cultural marker.⁴⁷

Commonalities between weaving, sailing and rowing: cognitive textile and ship archaeology and technology

The weaving implement used for inserting the weft, in modern English the ‘shuttle’, is in ancient Greek the *kerkis*.⁴⁸ In medieval Latin, however, this textile tool is called a little ship, *navicula*, in modern French *navette*, German *Schiffchen* or *Weberschiffchen*. Indeed this weaving tool moves back and forth while weaving, like a little ship from coast to coast, and it bounces up and down, over and under the warp threads, like a boat on the waves of the sea, when weaving on a horizontal loom.

Regarding rowing and weaving, there seems to exist a joint conceptual and technical idea of the loom and the ship in their increasing development of oars and sheds, respectively: the simple boat with one row of oars can be compared to the loom with one natural shed for weaving tabbies. The oar and the shed bar are handled and pulled with the hands in similar movements, back and forth. In the *Iliad*, warships have such a single row of oars. The appearance of the two-level galley is known in Greek as *diērēs*, or *bireme*.⁴⁹ After this came the famous *triērēs* ‘three-fitted’, with three rows of oars. The addition of rows of oars required a new manoeuvring system but also provided new possibilities for speed and flexible manoeuvre. The ship’s technical developments from the single row to three rows of oars can be compared to the loom’s consecutive evolution from tabbies woven with a single, natural shed, to the addition of beams for heddles and additional sheds for twills. Two heddle bars will give a 2/1 twill, three heddle bars a 2/2 twill. The additional heddle bars would speed up weaving and, as on the ship with additional oars, and provide new technical options. Both new technologies become common in the first part of the 1st millennium BC.

In Artemidorus' work *Oneirocritica* (*The Interpretation of Dreams*), 3.36, of the 2nd century CE, a loom appearing in a dream becomes the symbol of a ship's mast:

εἰ <δέ> τις πλέων ιστὸν ἴδοι, ἡγείσθω τὴν κατάρτιον ὁρᾶν. ὃ τι ἂν οὖν περὶ τὸν ιστὸν ἀποβαίνει, τὸ αὐτὸ καὶ περὶ τὴν κατάρτιον ἔσται. συνεργὰ δὲ τὰ εἰς ὑφὴν ιστοῦ παρασκευαζόμενα πολλὰς φροντίδας καὶ σύγχυσιν πραγμάτων σημαίνει, u8039.n ὅψε καὶ μόλις ἔσται διάκρισις· ἕως μὲν γάρ ἐστι συνεργά, συγκέχυται καὶ ἀδιάκριτά ἐστιν· ἐπειδὴν δὲ ὑφανθῇ, εἰς τὴν οἰκίαν ἕκαστον κατατεταγμένον χώραν καὶ τὴν εὐχρηστίαν παρέχει.

If anyone at sea dreams of a loom, he should be aware that it signifies the ship's mast. And whatever happens to the loom, therefore, will also happen to the mast. Implements attached to the web of the loom signify many anxieties and complications of affairs which will be resolved at length but with great difficulty. For as long as the implements remain, the threads are mixed up and hard to separate. But when the weaving is completed, everything is arranged in its proper place and is ready to be used.⁵⁰

Shared semantic fields of sailing and weaving

The Greek verb *analúo*, ἀναλύω, to un-tie, un-do, un-loose, is in the epic the verb used for Penelope's unravelling of the woven web at night (*Od.* 2.105, 109). Aristotle uses the verb to describe the unwinding of silk filaments from a cocoon (*Aristot. Hist. an.* V.19.6). It is also the verb 'to analyse', for analytical thinking and to investigate analytically (*Aristot. NE* 1112b20; *Plut. An seni Mor.* 792d), as Ellen Harlizius-Klück highlights.⁵¹ The same verb is used for lowering and undoing the sails on a ship, and for weighing the anchor. In *Od.* 9.178, Odysseus weighs anchor:

ὥς εἰπὼν ἀνὰ νηὸς ἔβην, ἐκέλευσα δ' ἑταίρους

αὐτοὺς τ' ἀμβαίνειν ἀνά τε πρυμνήσια λῦσαι.

As I said, I went into the boat and ordered the partners

to get in and loose the ropes from the back part of the boat

Clothing a ship: Sails and clothes

Due to their common woven construction, ancient Greek has a series of words meaning both clothing and sail. Thus, in a technical, practical and metaphorical sense, ships are dressed in clothes when sails are set. The clothing term σάγος, σαγίον (Lat. *sagum*) means a coarse soldier's cloak, and from this term the Byzantine Greek σακολέβα is constructed, meaning square sails, and τὰ σαγολαίφρα is attested in Eustathius 1980.9 with the sense of 'sails'.

Moreover, στολὶς or στολή, which means 'garment, robe' in the 5th century BCE, for example in Euripides (*Phoen.* 1491), but also takes the sense of 'sail' in the *Anthologia Palatina* (10.6), and the verb στολίζω 'to sail' exists already in

Hesiod, *Op.* 628.

The clothing term ὀθόνη in the plural form means fine linen clothes and clothing already in Homer (*Od.* 7.107; *Il.* 3.141, 18.595) but gains the sense of ‘sails’ in Hellenistic Greek literature, see for example *Anthologia Palatina* 12.53.8, and in Lucian’s 3rd century CE comedy *Zeὺς Τραγωδός* (*Iupp. trag.* 46) the term ὀθόνη means ‘sail’.

φώσσω or φώσων means a coarse linen garment, used in Egypt, according to Pollux (7.71) in 2nd century CE, but earlier, in the 3rd century BCE, the Hellenistic poet Lycophron employs the term in the sense of sails (Lyc. 26) and even ‘with nine sails’ (Lyc. 101).

The shared terms for sail and clothing are further attested in the shared term for the garment fibula and for the hooks or pegs attaching the ship’s ‘dress’, the sail. *perónē* is the metal device for attaching a garment, often translated fibula or pin.⁵² On a ship, the *perónē* designates the pegs in the planking and in the sides of the ship, for attaching the rope of the sail:

Schol. Apollonius of Rhodes (I.565) explains:

Περόνησι δὲ τοῖς πασσάλοις τοῖς κατὰ τὰ σανιδώματα καὶ τοὺς τῆς νεῶς τοίχους, ἐφ’ ὧν τὰ τοῦ ἁρμένου σχοινία δεσμεύουσιν

Perónai designates the pegs in the planking and in the sides of the ship, onto which the ropes of the sails are fastened.

Discussion, observations and conclusions

For the construction and maintenance of any kind of ship, textiles, rags and textile fibres – both flax, hemp and wool – are necessary materials. Likewise, for weaving, a wooden structure and mechanism is necessary. In this paper I focused especially on the technology of the warp-weighted loom since it holds a series of significant common features with a ship: the loom-weights/anchors, the rows of heddle bars/rows of oars, the movements of weaving and rowing, the weaving sword and oar blade, the similar fork-shaped device for resting a beam: the crutches for resting oars and the crotches for resting beam and heddle bars.

The motion of weaving by beating the weft threads up resemble the fighting movements of warriors, and the weaving sword and the warrior swords are gendered beating devices with the same name in Greek, σπαθή. The same word is also given to oars which beat into the water and create the motion of the boat.

In Athens, at the Panathenaic festivals, an iconic event was the procession transporting the *péplos* to the acropolis and to the Parthenon to offer to the goddess Athena Polias. In the 4th century BCE, the tradition seems to evolve into a ship procession, and the *péplos* becomes the size of a sail suspended from the yards of the mast of the Panathenaic Ship. Thus, in Athens, a particular

political and ritual nexus existed between the loom, textiles, ships and sails. The ship with a *péplos*/sail epitomised the notion of the shared knowledge and techniques, and demonstrated the parallel uses of the instruments loom and ship. I argue that this nexus is based on the common knowledge of quite practical issues such as the need for lengths of timber and beams and the mechanisation via ropes and thread in both the ship and the loom, sailing and weaving. This nexus seems to have great antiquity; the nomination of the mast as 'loom' and the nomination of sails with a term derived from the loom illustrated the proximity of weaving and setting sails. Both weaving and sailing have their own semantic fields of technical language which are both solidly embedded into the Indo-European vocabulary, with relatively few pre-Greek inherited words or loans from contemporary Semitic languages.⁵³

These communalities between the loom and the ship belong to the terminology of cultural technology as it is coined by especially scholars of the French school such as the archaeologists and anthropologists A. Leroy-Gourhan and P. Lemonnier.⁵⁴ It is worth asking with Leroy-Gourhan whether textile technologies and naval technologies are universal dynamics that operate together, not only in ancient Greece. So far the terminological expressions can be apprehended scattered in different Indo-European languages, but it is beyond the scope of the present paper to explore the global terminological data. We can see that the nexus of loom and ship is concretized and materialized in ancient Greece, and expressed in terminology and shared metaphors. It is also worth mentioning a shared tradition of dedicating anchors and loom-weights in sanctuaries in the Bronze Age Aegean and the Levant.⁵⁵ Moreover, both anchors and loom-weights can carry short inscriptions and signs.⁵⁶

Despite the similarities, the loom and the ship also represent each other's negative and positive, two complementarities, especially in a gendered context, where the ship is strongly male coded and the loom female coded. Their opposition or complementarities are also expressed in the stability of the loom and the agility of the ship. They also represent two distinct yet complementary sides of technological developments of Greek Iron Age cultures and the material expression of innovative thinking. Menelaos Christopoulos observed these analogies between the mast and the loom and their gendered context:

Car, si le retour d'Ulysse est directement associé au mât de son navire, il y a, dans l'Odyssée, un autre ἱστός auquel son sort est également lié: c'est l' ἱστός, métier à tisser. Plus on entre dans l'imaginaire inspiré du mât, plus on se rend compte que des analogies constantes se présentent entre les deux: le mât, comme le métier, est le support d'une toile; le mât et le métier sont des domaines où excellent par définition la capacité et l'ingéniosité de l'homme et de la femme respectivement; le mât pour le commandant, le métier pour la maîtresse de la maison sont les objets où se concentrent leurs occupations et leurs préoccupations majeures. Linguistiquement et sémantiquement

apparentés, le mât et le métier sont souvent placés au même registre, dans les catégories de la pensée grecque ancienne.⁵⁷

To Reyes Bertolín, the mast and the loom are the primary symbols of masculinity and femininity in Homer, and they are instrumental to exercise gendered authority.⁵⁸ Bertolín's emphasis of gendered authority is well illustrated in Figure 6.1 where Penelope delineates her private space by sitting on her chair, while Telemachos places his spear centrally, vertically in the image, thus prefiguring the idea of standing by a mast, with Penelope's web as the sail. In Figure 6.2, Odysseus has tied himself to the mast and embodies it, while the sail is pulled up around the upper mast beam like on the warp-weighted loom. Even in this maritime scene, the woven textiles frame the image: the upper part of the image is formed by the rolled, white sail, and the lower edge is bordered by woven meander patterns.⁵⁹

Cognitive archaeology explores in the material and technical expressions human ways of thinking about their lives.⁶⁰ It aims to reveal cognitive patterns in materiality, and these links and patterns are understood as cognitive chains of understanding or of learning which humans of the past traced, consciously or unconsciously. Cognitive archaeology sees material culture as the remains of the developments of human cognition, and I would suggest that the joint terminological and technical commonalities between the loom and the ship are such remains, which testify to a cognitive proximity between these two technologies in the minds of past humans. This is then expressed in a shared terminology. Ships, looms, sails and textiles of the past have long gone. But the words survive and still remind us of a communality that goes deeper than the superficial division of gendered crafts, or modern categories of differences in crafts, or divisions based on usage fields of the item production. Sometimes this shared terminology is simply translated from ancient languages to modern, such as the Latin *navis*, boat/shuttle, which is transmitted to us as German *Schiffchen/Weberschiffchen* and French *navette*, in 20th century with a new sense of collective (airport) transportation, like shuttle (bus) in English. At other times, the shared terminology simply remains in the language, but it is no longer transparent why: examples include *to warp a loom* (setting up the warp) and *to warp a ship* (to move a boat into a desired place or position by hauling on a rope fastened to something fixed, e.g. an anchor.)

The parallels of a sail and clothing with a shared term can be observed for several terms in Greek. The semantic shift seems preferably to move from 'clothes' to 'sail' in ancient Greek. However, we also observe that one same term with a divided semantic field for clothes/sail is preserved for a long time: In Latin, *velum*, plural *vela*, designates the sail and the veil – a conservative parallel lasting till today's modern French *voile*, a textile covering the head or face, and the sail of a ship.

The question is how to date this semantic transportation? The warp-

weighted loom existed in Greece since the Neolithic, the boat probably too. The earliest attestation of sails is dated 3100 BCE, and is well attested in the 3rd and 2nd millennia iconography from Egypt, Mesopotamia and the Aegean.⁶¹ In particular, how far back can we assume that the loom and the ship shared terminologies, and how early, and which terminologies? Pierre Chantraine inserts the Greek maritime vocabulary into a historical and technological reconstruction:

Dans ces notes rapides se dégage pourtant en ses traits les plus apparents la physionomie du vocabulaire maritime grec. Les envahisseurs indo-européens, venus du nord, ont rencontré la civilisation égéenne essentiellement maritime: mis en contact avec la mer et une navigation organisée ils en ont profité pour tenter des aventures nouvelles. Tout n'était pas neuf pour eux dans cette technique. Les indo-européens possédaient le nom du bateau (ναῦς) sans doute aussi celui de la poupe et de la proue (πρὺμνῇ, πρῶρα). Ils savaient ramer (ῥέτης 'rameur', peut-être σκαλμός 'tolet'). Mais le nom du mât (ιστός) et celui de la quille (τροπίς) semblent des innovations helléniques.⁶²

Interestingly, loom-weight-shaped anchors of the Levant occur at the time of the introduction of the warp-weighted loom in the Levant, a technology which seems to occur from the Middle Bronze Age,⁶³ while on the Anatolian plateau the warp-weighted loom was already used in the 5th millennium BCE.⁶⁴ The rich evidence of Ugarit anchors demonstrates a range of shapes and sizes, pyramidal, spherical and rectangular, and the earliest of the anchors at Byblos belong to structures of the 23rd century BCE.⁶⁵ This raises the question of cross-craft: one of the first to examine cross-craft phenomena in the Aegean was Nancy Thomas who, when examining three Mycenaean daggers, explicitly chose a perspective from the workshops and from the tools, and not from the finished products or from their uses.⁶⁶ This craft-driven approach seems productive for investigating the loom and the ship as well. Thomas highlights a cross-craft link in the use of tools since "some forms of tool handling are transferable among materials, others are not",⁶⁷ and clearly carpentry of ships and of looms is conducted with a similar tool handling.

Weaving, the concept of textile, and the very instrument of the loom made past humans mount the loom on a boat; the rigging of a boat seems to be related to the sophisticated rigging of the loom into sheds and devices for lowering and lifting thread by systems of weight and balance. Here, too, elements of cross-craft could occur, or at least a sharing of technical solutions between the weavers, shipwrights and sailors. Leroy-Gourhan goes further by suggesting that in the craft processes, gestures and tools are organised in a specific syntax,⁶⁸ and in his image of craft as language, it seems that there are syntactical correspondences between the technologies of the ship and the loom, weaving and rowing, and naval and textile terminologies. They are rooted in common gestures, and they are mirrored in similar shapes of the weaving sword and the oar blade, the mast and the spindle, the garment and the sail.

These diverse commonalities unfold again in a gendered context where each side, the ship and the loom, fall into gendered masculine and feminine spheres, respectively. In classical Greece the gendered framework both separates them, and also highlights their complementarities.

Acknowledgements

I thank Henriette Harich-Schwarzbauer for the invitation to join this collaboration. I thank my colleagues Maria Papadopoulou, Peder Flemestad, Giovanni Fanfani, Ellen Harlizius-Klück, Miguel Ángel Andrés-Toledo, Cherine Munkholt, Elizabeth Barber and Georgios Gavalas for their generous help, valuable input, and collaboration. Peder Flemestad helped me with the translations of Greek texts in this paper.

Bibliography

Ambrosini, Laura (2000) “I pesi di telaio con iscrizioni etrusche”, *Scienze dell’antichità* 10, 139–148.

Andersson, Eva, Mårtensson, Linda and Nosch, Marie-Louise (2009) “Shape of Things: Understanding a Loom Weight”, *Oxford Journal of Archaeology* 28.4, 373–398.

Andersson, Eva, Felluca, Elena, Nosch, Marie-Louise, and Peyronel, Luca (2010) “New Perspectives on Bronze Age Textile Production in the Eastern Mediterranean. The First Results with Ebla as a Pilot Study”, in Paolo Matthiae, Frances Pinnock, Lorenzo Nigro and Niccolò Marchetti (eds) *Proceedings of the 6th International Congress on the Archaeology of the Ancient Near East* vol. 1. Wiesbaden, 159–176.

Andersson Strand, Eva and Nosch, Marie-Louise (eds) (2015) *Tools, Textiles and Contexts*. Ancient Textiles Series 21. Oxford.

Athenaei Naucratae Dipnosophistarum libri 15. Recensuit Georg Kaibel (1887–1890). Leipzig.

Barber, Elizabeth Wayland (1992) *Prehistoric Textiles: The Development of Cloth in the Neolithic and Bronze Ages with Special Reference to the Aegean*. Princeton.

Barber, Elizabeth Wayland (1993) “The peplos of Athena”, in Jennifer Neils (ed.) *Goddess and Polis. The Panathenaic Festival in Ancient Athens*. Princeton, 103–117.

Beekes, Robert (2010) *Etymological Dictionary of Greek*. Leiden/Boston.

Bertolín, Reyes (2008) “The mast and the Loom: signifiers of separation and authority”, *Phoenix* 62:1–2, 92–108.

Bethe, Erich (1900–1937), *Pollucis Onomasticon* (3 volumes). Leipzig.

Blümner, Hugo (1875) *Technologie und Terminologie der Gewerbe und Künste bei Griechen und Römern*, vol. I. Leipzig/Berlin.

Brøns, Cecilie (2014) "Representation and realities: Fibulas and pins in Greek and Near Eastern iconography", in Mary Harlow and Marie-Louise Nosch (eds) *Textiles and Dress in Antiquity. Interdisciplinary studies*. Ancient Textiles Series 18. Oxford, 60–94.

Broodbank, Cyprian (1989) "The Longboat and Society in the Cyclades in the Keros-Syros Culture", *AJA* 93, 319–337.

Broudy, Eric (1979) *The Book of Looms. A history of the handloom from ancient times to the present*. Hanover.

Cartault, Augustin (1881) *La trière athénienne. Etude d'archéologie navale*. Paris.

Casson, Lionel (1954) "The Sails of the Ancient Mariner", *Archaeology* 7:4, 214–219.

Casson, Lionel (1971) *Ships and seamanship in the ancient World*. Princeton.

Chantraine, Pierre (1928) "Sur le vocabulaire maritime des grecs", in *Étrennes de linguistique offertes par quelques amis à Émile Benveniste*. Paris, 1–25.

Chantraine, Pierre (1933) *La formation des mots en grec ancien*. Paris.

Christopoulos, Menelaos (1995) "Le mat du navire: réalité et imaginaire en Grèce ancienne", in Harry Tzalas (ed.) *TROPIS III. 3rd international symposium on ship construction in antiquity, Athens 24,25,26,27 August 1989*, 123–134.

Cutler, Joanne (forthcoming) *Crafting Minoanisation: Textiles, Crafts Production and Social Dynamics in the Bronze Age Southern Aegean*. Ancient Textiles Series. Oxford.

Davaras, Costas (1980) "Une ancre minoenne sacrée?", *BCH* 104, 47–71.

Del Frio, Maurizio, Rougemont, Françoise and Nosch, Marie-Louise (2010) "The Terminology of Textiles in the Linear B Tablets, including Some Considerations on Linear A Logograms and Abbreviations", in Cécile Michel and Marie-Louise Nosch (eds) *Textile Terminologies in the Ancient Near East and Mediterranean from the Third to the First Millennia BC*. Ancient Textiles Series 8. Oxford, 338–373.

Frangipane, Marcella, Andersson, Eva, Nosch, Marie-Louise, Laurito, Romina, Rast-Eicher, Antoinette, Möller-Wiering, Susan, Wisti Lassen, Agnete (2009) "Arslantepe (Turkey): Textiles, Tools and Imprints of Fabrics from the 4th to the 2nd millennium BC", *Paléorient* 35:1, 5–29.

Frost, Honor (1969) "The stone-anchors of Ugarit", *Ugaritica VI. Mission de Ras Shamra Tome XVII*, 235–245.

Frost, Honor (1970) "Stone-anchors as indications of early trade routes", in Michel Mollat (ed.) *Sociétés et compagnies de commerce en Orient et dans l'Océan Indien. Actes du huitième colloque international d'histoire maritime (Beyrouth, 5–10 Septembre 1966)*. Paris, 55–62.

Frost, Honor (1989) "'Pyramidal' Stone Anchors; an Inquiry", in Harry

Tzalas (ed.) *Tropis I. 1st International symposium on Ship Construction in Antiquity, Piraeus 30 August–1 September 1985; proceedings* [sic], 97–114.

Gabrielsen, Vincent (1994) *Financing the Athenian Fleet. Public Taxation and Social Relations*. Baltimore.

Galili, Ehud (1985) “A group of stone anchors from Newe-Yam”, *The International Journal of Nautical Archaeology and Underwater Exploration* 14:2, 143–153.

Harlizius-Klück, Ellen (2004) *Weberei als episteme und die Genese der deduktiven Mathematik – in vier Umschweiften entwickelt aus Platons Dialog Politikos*. Berlin.

Harlizius-Klück, Ellen (2005) *Saum und Zeit*. Berlin.

Κανελλοπουλου, Η.Φ. (1988) Ονοματολόγιον Ίστιοφόρων. Μύκονος.

Leroi-Gourhan, André (1943) *L’homme et la matière*. Paris.

Leroi-Gourhan, André (1945) *Milieu et techniques*. Paris.

Leroi-Gourhan, André (1964) *Le Geste et la parole I – techniques et language*. Paris.

Lemonnier, Pierre (1992) *Elements for an Anthropology of Technology*. Michigan.

Mansfield, John M. (1995) *The Robe of Athena and the Panathenaic Peplos*. Berkeley.

McCaslin, Dan E. (1980) *Stone Anchors in Antiquity: Coastal Settlements and Maritime Trade-routes in the Eastern Mediterranean ca. 1600–1050 BC*. Studies in Mediterranean Archaeology LXI. Göteborg.

Michel, Cécile and Nosch, Marie-Louise (2010) “Textile Terminologies”, in Cécile Michel and Marie-Louise Nosch (eds) *Textile Terminologies in the Ancient Near East and Mediterranean from the Third to the First Millennia BC*. Ancient Textiles Series 8 Oxford, ix–xix.

Mooney, George W. (1912) *The Argonautica of Apollonius Rhodius*, ed. with introduction and commentary by G. W. M. London/New York.

Morrison, John Sinclair and Coates, John (1986) *The Athenian trireme. The history and reconstruction of an ancient Greek warship*. Cambridge.

Moxon, Ian (2000) “Music While You Work: Weaving in Classical Antiquity”, *Ars Textrina* 34, 15–28.

Nosch, Marie-Louise (2014) “Voicing the Loom: Women, Weaving, and Plotting”, in Dimitri Nakassis, Joann Gulizio and Sarah A. James (eds) *KE-RA-ME-JA: Studies presented to Cynthia Shelmerdine*. Philadelphia, 91–101.

Nosch, Marie-Louise (forthcoming) “The Wool Age: Textile Traditions and Textile innovations”, in Florian Ruppenstein and Jörg Weihartner (eds) *Tradition and Innovation in the Mycenaean Palatial Polities*. Veröffentlichungen der Abteilung für Ägäische und Mykenische Forschungen, Österreichische

Peyronel, Luca (2014) "From Weighing Wool to Weaving Tools. Textile Manufacture at Ebla during the Early Syrian Period in the Light of Archaeological Evidence", in Cécile Michel and Catherine Breniquet (eds), *Wool Economy in the Ancient Near East and the Aegean: From the Beginnings of Sheep Husbandry to Institutional Textile Industry*. Ancient Textiles Series. Oxford.

Iulii Pollucis *Onomasticon*. Ex recensione Immanuelis Bekkeri (1846). Berolini.

Poursat, Jean-Claude (1980) "Les ancrs du Quartier Mu", in *Fouilles Exécutées à Mallia, Le Quartier Mu, II, Études Crétoises* 26, 235–238.

Salviat, François (1978) "Sources littéraires et construction navale antique", *Archaeonautica* 2, 253–264.

Schlanger, Nathan (1994) "Mindful Technology: Unleashing the chaîne opératoire for an Archaeology of Mind", in Colin Renfrew and Ezra B. W. Zubrow (eds) *The Ancient Mind. Elements of Cognitive Archaeology*. Cambridge, 143–151.

Σεγδιτσα, Π. Ε. (1940) Κωπήρη και ιστιοφόρα πλοία. Αθήναι.

Shamir, Orit (2014) "Textiles, Basketry, and Other Artifacts of the Chalcolithic Period in the Southern Levant", in Michael Sebbane, Osnat Misch-Brandl and Daniel M. Master (eds), *Masters of Fire: Copper Age Art from Israel*. Princeton, 138–152.

Shaw, Joseph W. and Blitzer, Harriet (1983) "Stone Weight Anchors from Kommos, Crete", *The International Journal of Nautical Archaeology and Underwater Exploration* 12:2, 91–100.

Shaw, Joseph W. and Shaw, Maria (eds) (1996) *Kommos I, The Kommos Region and Houses of the Minoan Town, Part 2, The Houses of the Minoan Town*. Princeton.

Stefanelli, Rosanna (1983) "La terminologia greca relative all'orditura", *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa* XIII: 2, 403–419.

Thomas, Nancy (2012) "Adorning with the brush and burin: cross-craft in Aegean ivory, fresco, and inlaid metal", in Marie-Louise Nosch and Robert Laffineur (eds) *KOSMOS. Jewellery, Adornment and Textiles in the Aegean Bronze Age. 13th international Aegean conference held at Copenhagen, April 2010/13eme rencontre égéenne, Copenhagen, avril 2010*. Aegaeum 33, 755–763.

Wagner-Hasel, Beate (2000) *Der Stoff der Gaben: Kultur und Politik des Schenkens und Tauschens im archaischen Griechenland*. Frankfurt am Main.

White, Robert J. (1990) *The Interpretation of Dreams* 2. Edition. Torrance, CA.

Zagal-Mach Wolfe, Ulla Isabel (2013) *Grasping Technology, Assessing Craft. Developing a Research Method for the Study of Craft-Tradition*. Acta Archaeologica Lundensia Series In 8°; No. 63.

- ¹ On ancient ships, see Casson 1971; Broodbank 1989; Σεγδίτσα 1940, 46–86.
- ² I will here focus on the warp-weighted loom, see Broudy 1979, 23–37. Barber 1992.
- ³ Chantraine 1928. A large part of the Greek maritime vocabulary derives from the agricultural vocabulary, another part is a vocabulary of the human body applied to the parts of the ship.
- ⁴ Barber 1992; Wagner-Hasel 2000.
- ⁵ Salviat 1978.
- ⁶ English translation by A. T. Murray 1919.
- ⁷ Bertolín 2008, 92.
- ⁸ Bertolín 2008, 93.
- ⁹ Christopoulos 1995, 129.
- ¹⁰ Chantraine 1928; Christopoulos 1995; Harlizius-Klück, this volume, mentions *en passant* this connection between the mast and the loom when she describes her thoughts and plans when preparing the loom for her experimental testing: “Aufgrund von Texten oder anderen Situationen, in denen der Webstuhl und das Gewebe mit Mast oder Segel in Verbindung gebracht wurde (Pherekydes, Panathenäen Fest), bevorzugte ich die Verwendung von Hanfschnüren und typischen Knoten aus der Seefahrt”.
- ¹¹ Harlizius-Klück 2004; Moxon 2000, 23–24.
- ¹² Nosch 2013.
- ¹³ Wagner-Hasel 2000, 325 explores the terminological and technological connotations between tapestry weave and metal inlay work. Harlizius-Klück 2004, 161–162, the connections between metal work and weaving. See also Harlizius-Klück 2005.
- ¹⁴ Chantraine 1933, 13; Beekes 2010 s.v.; Casson 1954. Casson 1971. Kanellopoulou 1988, 104–118 about sail terminology in ancient and modern Greek.
- ¹⁵ See, for example, Pollux VII 35–36. Chantraine 1933, 13; Beekes 2010 s.v.
- ¹⁶ Chantraine 1933, 59. The suffix – *ion* signals that something is related to another matter. This suffix is widely and freely used in Greek.
- ¹⁷ Casson 1971; Zagal-Mach Wolfe 2013. Sails seem to appear in the Middle Bronze Age, see Nosch forthcoming.
- ¹⁸ The loom is called *hístos* in 1st millennium BCE Greek, and most probably also in the Late Bronze Age Mycenaean Greek because we have attestation to occupational titles for Mycenaean weavers, both male *i-te-we*, *histewes*, and female *i-te-ja-o* (genitive plural *histeiāōn*). The Mycenaean loom would then be **i-to*. It would not be unlikely that Mycenaean sails were called **i-ti-ja*, given that sail technology was well developed in the Bronze Age as can be seen on Minoan frescoes and seals (Casson 1971, figures 34–53), and given that no

fundamental changes in textile technology or sail technology occurred from the Late Bronze Age all through the 1st millennium BCE. We may assume that this continuity of sail technology was accompanied by continuity in sail terminology.

¹⁹ The term occurs also as early as Hes. *Op.* 808 with the meaning of ‘sails’. ἄρμενα also denotes tackle, literally ‘what has been fitted out’, ‘equipment’, a substantivisation of ἄρμενος from ἀραρίσκω (Beekes 2010 s.v.). It also has a verbal derivative: ἄρμενίζω ‘to sail’.

²⁰ Blümner 1875, 293.

²¹ <http://catnaps.org/Islamic/boays.html> and <http://www.worldofboats.org/collection/view/146/36>.

²² Gabrielsen 1994.

²³ Morrison and Coates 1986, 185.

²⁴ Morrison and Coates 1986, 186.

²⁵ For the hypothesis of a common etymology of these two terms as derived from ἄρτομαι see Stefanelli 1983, 403–419. Harlizius-Klück 2004.

²⁶ See suggestion by Barber concerning certain elements of the loom with non-Greek etymologies. Barber 1992, 281: “The terms for the mechanization of the weaving process are also without Indo-European etymologies”; Del Frio *et al.* 2009, 359.

²⁷ Salviat 1978 on the types of wood for ships.

²⁸ The workshop in Plaka, Athens, SEN Heritage Looms. This was kindly pointed out to me by Greek colleagues Kalliopi Sarri and Sophia Tsourinaki, Athens.

²⁹ Chantraine 1928, 8.

³⁰ Christopoulos 1995, 125.

³¹ Cartault 1881, 175: “d’autre part, ἄτρακτος, signifiant fuseau tandis que ἡλακάτη veut dire quenouille, ce sont des mots bien voisins l’un et l’autre par le sens”.

³² This term is generally translated in Liddell-Scott-Jones as distaff. It is, however, also possible to translate it as spindle, that is, the turning device which produces thread. See Del Frio *et al.* 2010, 355–356.

³³ Mooney 1912.

³⁴ Michel and Nosch 2010.

³⁵ Pollux VII 36 and X 126 describes the lower parts of the loom by this term.

³⁶ Del Frio *et al.* 2010, 358.

³⁷ It is generally thought to derive from ἀγκύλος ‘bent, curved’ but Beekes s.v. doubts this association and suggests a Pre-Greek formation. According to Pierre Chantraine 1928, 5, *ánkura* is probably Indo-European but he notes: “il est frappant qu’ils aient donné un nom de structure indo-européenne à un outil

sans doute égéen”.

³⁸ Andersson, Mårtensson, Nosch 2009.

³⁹ Honor Frost considers the pyramidal anchor types, such as those on display Hellenic Maritime Museum in the Zea harbour/Piraeus and in the Piraeus Archaeological Museum. On display today and also observed in 1959 by Frost in the previous museum, see Frost 1989, 99.

⁴⁰ Andersson Strand and Nosch (eds) 2015. Cutler forthcoming.

⁴¹ Shaw and Blitzer 1983, 91–100.

⁴² Frost 1970, 55–62. Frost 1969, 235–242; McCaslin 1980. Interestingly, in publications on anchors, data on weight is rarely missing while regrettably nearly always absent in publications on loom-weights.

⁴³ Frost 1970, 57.

⁴⁴ Frost 1969, 235–245, especially 245.

⁴⁵ Galili 1985, 143–153.

⁴⁶ Frost 1989, 98 for a remarkable functional parallel to port wine bottles (!): “Within this general context, it was almost as a side issue that I drew attention to a neglected phylum of anchor: the pyramidal stone. These were anchors whose shape well qualified them for use on oared ‘long’ ships. The design is reminiscent of the broad based Port-wine decanters introduced into the British Navy in the 18th century: unlike ordinary bottles they cannot topple over in heavy seas”.

⁴⁷ Frost 1970.

⁴⁸ The *kerkis* is a textile tool associated with the warp-weighted loom, sometimes translated as shuttle, (which has the inconvenient association of the flying shuttle in the mechanical loom), but Barber 1992, 273–4, and Moxon 2000 suggest that the *kerkis* was the pin beater for beating up the wefts or the shed bar. I thank Giovanni Fanfani for this information.

⁴⁹ Casson 1971, 57–58.

⁵⁰ Translated by White 1990.

⁵¹ Harlizius-Klück 2004.

⁵² Brøns 2014, however, noted that several terms designate the cloth pins/fibula: “The ancient Greek terms for dress-fasteners are πόρπη, περόνη, περονίς and ψέλλιον, all usually interpreted as fibulas, while the usual term for a pin to fasten garments is βελόνη. However, it is important to keep in mind that these terms not necessarily were the only ones used to designate these items. There are thus several well-known terms to describe the pins and fibulas, but in written sources, they are rarely discussed in any detail and often mentioned only in passing”.

⁵³ Chantraine 1928; Barber 1992; Del Frio *et al.* 2010.

⁵⁴ Leroi-Gourhan 1943 and 1945; Lemonnier 1992.

- ⁵⁵ Frost 1969, 235–242; McCaslin 1980; Poursat 1980; Davaras 1980. Twin anchors are placed together in Temple 2 in Late Bronze Age Kition, Cyprus.
- ⁵⁶ See, for example, McCaslin 1980, 37 and Ambrosiani 2000 on inscribed and marked loom weights.
- ⁵⁷ Christopoulos 1995, 129.
- ⁵⁸ Bertolín 2008, 93.
- ⁵⁹ I thank Ellen Harlizius-Klück for discussing these observations with me.
- ⁶⁰ See for example the discussions in Schlanger 1994.
- ⁶¹ Casson 1971, figures 1–61. Broodbank 1989 on boats before sails in the Cyclades.
- ⁶² Chantraine 1928, 24.
- ⁶³ According to Luca Peyronel, the first unequivocal attestation of loom-weights in Syria and Palestine is documented during the Middle Bronze Age, see Peyronel 2004, 199–210. Shamir 2014.
- ⁶⁴ Frangipane *et al.* 2009. See, however, Peyronel 2014 for a discussion of the introduction of the warp-weighted loom in the southern Levant, with bibliography.
- ⁶⁵ Frost 1969, 235–245, especially p. 245.
- ⁶⁶ Thomas 2012, 755–763.
- ⁶⁷ Thomas 2012, 756, and p. 757 concerning cross-craft: “Here I use the concept narrowly to mean taking the *character and technique* of one craft into another quite different craft, a process that happens specifically at the *level of the artisan with tools in his hand*. When a skilled artisan moves into a new medium, he carries at least part of his concepts of form and his actual handling of tools and material to his new medium.” Italics by Nancy Thomas.
- ⁶⁸ Leroi-Gourham 1964, 164.

Weben und Wahrheit. Die Hermeneutik von Geweben in Euripides' *Ion*

Gunther Martin

Das Verhältnis von Textilproduktion und Wahrheit ist eines, das über Sprachen und Kulturen hinweg problematisiert wird. Im Deutschen bekam der Begriff „Spinnen“ eine zweifelhafte Konnotation und wurde letztlich auch mit Intrigen verbunden. Andere Sprachräume benutzen in ähnlichem Zusammenhang das Weben: So „webt“ man im Englischen und Französischen seine Intrigen (to weave wiles, tisser intrigues). Das Griechische bedient sich derselben Metapher, um die Erdichtung falscher Geschichten und die „Anzettlung“ (hier greift auch das Deutsche auf den Webvorgang zurück) von Listen zu beschreiben (Bergren 1983, Kruger 2001, Stieber 2011, v.a. 331–334).

Das Bild wird in der *Odyssee* wirkungsvoll zum Einsatz gebracht. Es zeigt sich, dass der Übergang zur Metapher schon auf dieser frühen Stufe der griechischen Literatur so weit gediehen ist, dass die Verwendung des Begriffs in mehrfacher Weise variiert wird.

Penelope betrügt die Freier, indem sie ein Leichentuch für Laertes zu weben vorgibt. Nach dessen Fertigstellung sei sie bereit, einen der Bewerber zu heiraten. Dabei trennt sie aber nachts auf, was sie tagsüber gewebt hat (Hom. *Od.* 19.137–150). Das Weben selbst ist eine Form des Trugs, das heisst das Verhältnis von List und Weben wird umgekehrt und die Metapher auf ihren ursprünglichen Bereich rückübertragen.

An anderer Stelle greift Athene, die als Göttin der weiblichen Handarbeit einschlägig kompetent ist, auf die Webmetapher zurück, um List und Trug zu thematisieren: Als Odysseus nach siebzehn Jahren Abwesenheit endlich in Ithaka ankommt, tritt sie ihm in verwandelter Gestalt entgegen. Er erzählt ihr seinerseits eine falsche Geschichte über sich, um seine Identität nicht preiszugeben. Da gibt sie sich zu erkennen und drückt ihre Sympathie für seine Listigkeit aus, die sie mit ihm teile (*Od.* 13.296–299, 330–331). Es ist gerade die Wesensverwandtschaft von Göttin und menschlichem Held in ihrer Verwendung von Trug, die die Sympathie der beiden begründet und Athene zu ihrer Hilfestellung motiviert. Die List, die sie anzuwenden gedenkt, um Penelopes Freier zu besiegen und Odysseus wieder zum Herrn seines Hauses und des Gemeinwesens von Ithaka zu machen, kündigt sie folgendermassen an (*Od.* 13.303): νῦν αὖ δεῦρ' ἰκόμην, ἵνα τοι σὺν μῆτιν ὑφῆνω (Nun bin ich hierher gekommen, um mit dir eine List zu weben). Athene bezieht Odysseus

hier in die Aktivität des Webens mit ein; aus der typisch weiblichen Beschäftigung wird also eine geschlechtsunabhängige. So entsteht ein Spannungsfeld zwischen einem Anwendungsbereich, in dem die Metapher aufgrund der besonderen Kompetenz der Sprecherin ihre ursprüngliche Geltung behält und die wörtliche Bedeutung weiter durchscheint, und einer Erweiterung, in der die Tätigkeit übertragen und der Personenkreis erweitert wird.

Euripides' *Ion*

Im folgenden soll mit Euripides' *Ion* ein Text betrachtet werden, in dem die wiederholten und ausführlichen Verweise auf die Weberei in ihren verschiedenen Aspekten und Stadien – vom Akt des Webens bis zu seinem Ergebnis – ein Schlaglicht auf die Problematik der Wahrheit auf der Handlungsebene werfen. Vor wenigen Jahren hat Judith Fletcher (2009) den *Ion* als ein Stück interpretiert, in dem die Metapher des „Textes“ in zweifacher Weise auf ihren Wortsinn zurückgeführt werde: Die Tragödie stelle ein Gewebe dar, in dem verschiedene Intertexte „ineinandergewebt“ würden. Daneben herrsche textimmanent ein Kampf zwischen den Akteuren um die Kontrolle über den Text (d.h. den Fortgang des Stückes), wobei die Konfliktlinien zwischen den Geschlechtern verliefen. Dabei nehme der Chor eine aussergewöhnlich grosse Rolle in diesem Konflikt ein, und durch seine mehrfache Beschreibung als Sklavinnen am Webstuhl bilde er das Verbindungsglied zwischen der metaphorischen und der wörtlichen Ebene des Begriffs Text/Gewebe.

In einer sich weniger an der Metaphorik von „Text“ orientierenden Analyse der Webmetapher soll hier stärker auf die Erwähnungen des Webens eingegangen und die oben skizzierte Verbindung zwischen Weben und Wahrheit genauer untersucht werden. Das Motiv des Webens entwickelt ein komplexes Verhältnis zur Wahrheit und durchzieht den Text quasi leitmotivisch, wobei es auf verschiedene Weise Fragen des Wissens und Nichtwissens, Probleme von Erkenntnis, Erkennbarkeit, Trug und falschem Schein sowie des unbewussten Aussprechens der Wahrheit berührt.

Verweise aufs Weben unterstützen damit einige der zentralen Themen eines Dramas, in dem der Zuschauer immer wieder mit Nichtwissen und Scheinwissen, Wissensgefällen und verschiedenen Ebenen der Wahrheit konfrontiert wird. Die Handlung wird durch mehrfache Intrigen in Gang gehalten (vgl. Thornburn 2001, 222), und Un- bzw. Scheinwissen bestimmen die emotionale Dynamik. Am prominentesten tritt das Weben dabei in zwei Ekphraseis von Geweben in Erscheinung: in der Botenrede und in der Wiedererkennungsszene. Deren Wichtigkeit wird durch ihre jeweilige Stellung an Zäsuren der Handlung sowie durch ihre blossе Länge markiert.

Der Inhalt gestaltet sich folgendermassen: Apoll hat einst ein Kind mit der

athenischen Königstochter Kreusa gezeugt, das Kreusa jedoch aussetzte und gestorben glaubt. Stattdessen wächst der (später Ion genannte) Junge, von Apoll gerettet, in Delphi auf. Kreusa, die inzwischen mit dem Heerführer Xuthos verheiratet worden ist, kommt nun mit ihrem Gatten zum Orakel, um Apolls Rat in Bezug auf ihre lange Kinderlosigkeit einzuholen. Hermes, der den Prolog spricht, sagt ausdrücklich, dass die bisherigen Ereignisse Teil von Apolls Plan sind, Ion als Kreusas Erbe einzusetzen. Dafür will er in einem falschen Orakelspruch verkünden, Ion sei Xuthos' Sohn – erst in Athen sollen Kreusa und Ion die Wahrheit erkennen. Der gesamte Plot basiert also bereits auf einer „Intrige“ Apolls. Die menschlichen Akteure werden, solange Apolls Plan aufgeht, in falschem Glauben gelassen: Kreusa denkt zunächst, dass ihr Sohn tot sei, obwohl er direkt vor ihr steht; später nehmen alle an, Ion sei wirklich Xuthos' Sohn, da niemand sich vorstellen kann, das Orakel könnte die Unwahrheit gesagt haben (v.a. 825).¹ Es kommt zu Verwicklungen, als Kreusa ihr Leiden – die Enttäuschung über Apolls vermeintliche Unbarmherzigkeit und Xuthos' Verrat – nicht ertragen kann und die Möglichkeit sieht, durch den Mord an Ion Rache zu nehmen. Der Anschlag scheitert, und Kreusa kann sich der anschliessenden Verfolgung durch Ion nur entziehen, indem sie sich auf den Altar vor dem Apollontempel flüchtet. Nach einer Konfrontation der beiden, die ohne Ergebnis bleibt, tritt die Pythia auf, gleichzeitig Sendbotin des Gottes und Ions Pflegemutter, und überreicht ihrem Ziehsohn den Korb, in dem er ausgesetzt worden war und in dem sich die Objekte befinden, die ihm seine Mutter mitgegeben hatte und so eine Wiedererkennung ermöglichen. Die entsprechende Anagnorisis erfolgt umgehend, und am Ende erscheint Athena, bestätigt, dass es sich bei Ion um Apolls Sohn handelt, und führt den menschlichen Charakteren die fürsorgliche Rolle des Gottes in der ganzen Geschichte vor Augen, von Ions Rettung nach der Aussetzung bis zur Vereitelung von Kreusas Mordanschlag. Sie verkündet auch die strahlende Zukunft von Athen und insbesondere Kreusas Familie: Ions Söhne werden Namensgeber der athenischen Phylen, ihre Nachkommen werden Ionien besiedeln, und Kreusa wird mit Xuthos zwei Söhne haben, Doros und Achaïos, und so zur Stammutter zweier weiterer Stämme der Griechen werden.

Wissen und Wahrheit bilden also zwei Themenkomplexe von eminenter Bedeutung für das Stück: Der *Ion* unterscheidet sich von den anderen erhaltenen Wiedererkennungstragödien dadurch, dass alle anderen Ereignisse auf die Anagnorisis hinführen: Ion verharrt bis kurz vor Schluss in Unwissenheit über seine Identität und die seiner Eltern; Kreusa denkt ebenso lange, Apoll habe sie zweimal verraten, erst indem er ihren gemeinsamen Sohn sterben liess, dann indem er Xuthos einseitig bevorzugt und mit einem Sohn beschenkt habe. Dramatische Ironie ist das häufigste Mittel der Emotionslenkung: Ion spricht von Apoll als seinem Ersatzvater, da er ihn ernähre; Kreusa bedauert Ions Mutter (also sich selbst), weil sie ihren Sohn verloren habe. Ein Problem auf einer anderen Ebene ist, dass Apoll zwar als

allwissend und als Hüter der Wahrheit gilt, das Orakel, das er Xuthos gibt, jedoch falsch oder zumindest absichtlich irreführend ist; zudem scheitert sein eigener Plan, demgemäss sich Kreusa und Ion erst in Athen wiedererkennen sollten, da der Chor Kreusa in grosser Bestürzung den Orakelspruch verrät. Der Gott erfüllt also seine eigenen Ansprüche nicht und lügt bzw. irrt sich in seiner Einschätzung menschlicher Reaktionen. *A fortiori* bleibt dem Menschen also noch viel weniger Möglichkeit, die Wahrheit selbst zu entdecken und sich in der Welt zu orientieren.

Frauen am Webstuhl

Bevor dem Zuschauer gewebte Bildinhalte in den Ekphraseis vorgestellt werden, wird die Wichtigkeit des Webens im Zusammenhang mit Wahrheit und Schein bereits an handlungstechnisch wichtigen Stellen eingeführt, an denen auf die Tätigkeit des Chores am Webstuhl, d.h. bei der Herstellung von Geweben, hingewiesen wird. Beim ersten solchen Verweis auf die Weberei wird die Produktion von Stoffen als Gelegenheit der Wissensvermittlung vorgeführt. Die Frauen des Chores sehen bei ihrem Auftritt eine Statuengruppe, die Herakles' Tötung der Hydra darstellt. Nachdem die beiden Hauptfiguren identifiziert sind, fragt ein Halbchor den anderen (190–200):

A ἰδοῦ, τᾷδ' ἄθρησον· (190)
Λερναῖον ὕδραν ἐναίρει
χρυσέαις ἄρπαις ὁ Διὸς παῖς·
φίλα, πρόσιδ' ὅσσοις.

B ὁρῶ. καὶ πέλας ἄλλος αὐ-
τοῦ πανὸν πυρίφλεκτον αἴ- (195)
ρει τις ἄρ' ὃς ἐμαῖσι μυ-
θεύεται παρὰ πῆναις,
ἄσπιστὰς Ἴόλαος, ὃς
κοινοὺς αἰρόμενος πόνους
Δίωι παιδὶ συναντλεῖ; (200)

Halbchor A: Ah, sieh dort: (190) die Lernäische Hydra tötet mit goldener Sichel der Sohn des Zeus. Meine Liebe, schau es dir an!

Halbchor B: Ich sehe es. Und neben ihm hebt ein anderer die feuerlodernde Fackel: (195) etwa der, von dem an meinem Webstuhl erzählt wird, der Schildkämpfer Iolaos, der gemeinsame Mühen mit dem Zeussohn schultert? (200)

Der Verweis von der Skulptur auf andere Medien (die Weberei bzw. begleitende Erzählungen) führt vor Augen, wie am Webstuhl die mythischen Stoffe tradiert werden und auf diese Weise das Weben als Quelle von – in diesem Fall verlässlichem – Wissen dient. Die Geschichten beim Weben helfen der

Identifikation bzw. der Verifikation von Identitäten.

Schon im nächsten, auffallend ähnlich gestalteten Rückgriff auf die eigene Erfahrung des Chores am Webstuhl wird allerdings die Verbindung von Weben und Wahrheit problematisch. Im Ersten Stasimon singt der Chor von Kreusas Kindesaussetzung – unwissentlich, insofern als Kreusa die Geschichte als Erlebnis einer anderen Frau erzählt hatte. Am Ende des Liedes verallgemeinert und bilanziert der Chor (507–509):

οὐτ' ἐπὶ κερκίσιν οὔτε ἱλόγοις φάτιν

ἄιον εὐτυχίας μετέχειν θεό-

θεν τέκνα θνατοῖς.

Nicht am Webschiffchen und auch nicht †in Erzählungen† habe ich Geschichten gehört, nach denen bei den Sterblichen Kinder durch Gabe der Götter am Glück teilhatten.²

Das Pikante an der Aussage des Chores ist, dass sie für den vorliegenden Fall unzutreffend ist. Das Kind, das Kreusa erwähnt hat und von dem der Gedanke des Chores ausgeht, kann nur aufgrund des beschränkten Wissens des Chores als Beleg für die These herhalten. Denn in Wirklichkeit hat es mit ihm gerade kein schlechtes Ende genommen, und Apoll kümmert sich vielmehr und hat vor, seinen Sohn zum König Athens zu machen.

Der dritte Verweis auf die Aktivität des Chores rund um den Webstuhl findet sich, kurz bevor der Chor gegen Xuthos' Befehl verstösst und Kreusa verrät, wie das Orakel lautet. Kreusa, die noch nichts ahnt, appelliert an die Frauen des Chores in ihrer Eigenschaft als Gehilfinnen am Webstuhl (747–749).

γυναῖκες, ἱστῶν τῶν ἐμῶν καὶ κερκίδος

δούλευμα πιστόν, τίνα τύχην λαβὼν πόσις

βέβηκε παίδων, ὧν περ οὔνεχ' ἤκομεν;

Frauen, treue Gefolgschaft meines Webstuhls und Webschiffchens, welche Prophezeiung hinsichtlich Kindern, für die wir hierher gekommen sind, hat mein Gatte erhalten?

Der Webstuhl ist hier nicht der Ort, an dem Wahrheit erfahren wird, sondern an dem sich die Loyalität manifestiert, die die Enthüllung der Wahrheit motiviert. Der Appell an die besondere Treue des Chores wäre eigentlich nicht nötig und hebt die Aktivität des Webens umso mehr hervor: Kreusa kann zu diesem Zeitpunkt nicht wissen, dass es den Chor Überwindung kostet, das Orakel zu verraten.

Der Verweis auf die Weberei erscheint wiederum in einem Kontext, in dem die Verkündung der subjektiven Wahrheit sich aus der Perspektive des Zuschauers heraus kompliziert gestaltet: Die Interpretation des Orakels, die der Chor gibt, deckt sich nicht mit den Tatsachen, da sie den ohnehin der Wahrheit nicht entsprechenden Orakelspruch (dass Ion Xuthos' Sohn sei) zusätzlich fehlinterpretieren, indem sie daraus auf Kreusas anhaltende Kinderlosigkeit

schliessen (760–761):

οὐκ ἔστι σοι, δέσποιν', ἐπ' ἀγκάλαις λαβεῖν

τέκν' οὐδὲ μαστῶι σῶι προσαρμόσαι ποτέ.

Es wird dir, Herrin, nicht zuteil werden, Kinder auf den Arm zu nehmen oder an die Brust zu legen.

Das Ergebnis dieser Aussage ist Kreusas Zusammenbruch und danach die Intrige, das heisst der Mordanschlag auf Ion, ausgelöst durch die mehrfach falschen Annahmen, die die „Enthüllung“ des Chores enthält. Die Anrede an den Chor als Genossinnen am Webstuhl steht damit an der Gelenkstelle zwischen dem friedlich sich entwickelnden Plan Apolls und der Phase des Konflikts, in der sich Mutter und Sohn auf Grundlage falscher Annahmen gegenseitig zu töten versuchen.

Mit den drei Verweisen auf den Webstuhl im ersten Teil des Plots bis zum Ausbruch der dramatischen Krise ist die Bühne für die Präsentation von Geweben als solchen bereitet. Die Stellen zeigen das Potential des Webprozesses als Quelle echter Informationen, die sich in Delphi bestätigen, von Scheinwissen, das durch den Fortgang des Stückes widerlegt wird, und von Trugschlüssen, die die Handlung in Gang bringen.

Im zweiten Teil folgen die beiden Ekphrasisen,³ wiederum an Höhe- und Wendepunkten der Handlung: Zunächst beschreibt der Bote in seinem Bericht die Szenerie, in der Kreusas Mordanschlag misslingt. Die dramatische Spannung erreicht hier einen ersten Höhepunkt, und die Blindheit der menschlichen Akteure droht in einer Katastrophe zu enden. Als der Anschlag durch Apolls Zutun (das der Bote richtig erahnt: 1118 „Der Gott hat es ans Licht gebracht, weil er nicht befleckt werden wollte.“) entdeckt wird, erfolgt der Umschlag, und statt Ions ist nun Kreusa diejenige, der man nach dem Leben trachtet. Die zweite Ekphrasis bildet ein zentrales Element der Anagnorisis – die Identifikation eines Wiedererkennungszeichen, eines sogenannten Gnorisma –, wodurch der Konflikt schliesslich aufgelöst wird und in das *happy ending* der Vereinigung von Mutter und Sohn mündet.

Ions Zelt

Nachdem Xuthos und Ion sich (vermeintlich) als Vater und Sohn erkannt haben, errichtet Ion ein Zelt, in dem er ein Abschiedsbankett für die Delpher gibt. Die Wände bestehen aus Webarbeiten, die er dem delphischen Tempelschatz entnimmt. Die Ekphrasis in der Botenrede ist ein eigentümlicher Ruhepunkt inmitten hektischer Bewegung: Der Bote betritt die Bühne rennend, auf der Suche nach Kreusa, die er vor den Verfolgern warnen will (1106–12). Doch dann ergeht er sich in einer ausführlichen Beschreibung und vergisst gleichsam die Zeit. Der Grund liegt wohl in der Formulierung θαύματα ὁρᾶν „wunderbar anzuschauen“ (1142), mit der er das gesamte Konstrukt versieht – die Erinnerung an die Besonderheit des Zelts verdrängt den Gedanken der

nahen Gefahr. Damit spiegeln die Wände des Zelts die wunderbaren Ereignisse wider, die sich bei Ions miraculöser Rettung in seinem Innern abspielen werden (1132–1134, 1141–1166):

ὁ δὲ νεανίας

σεμνῶς ἀτοίχους περιβολὰς σκηνωμάτων

ὀρθοστάταις ἰδρύεθ' ...

λαβὼν δ' ὑφάσμαθ' ἱερὰ θησαυρῶν πάρα

κατεσκίαζε, θαύματ' ἀνθρώποις ὀρᾶν.

πρῶτον μὲν ὀρόφῳ πτέρυγα περιβάλλει πέπλων,

ἀνάθημα Δίου παιδός, οὓς Ἡρακλέης

Ἀμαζόνων σκυλεύματ' ἤνεγκεν (1145)

θεῶι.

ἐνῆν δ' ὑφανταὶ γράμμασιν τοιαίδ'

ὑφαί·

Οὐρανὸς ἀθροίζων ἄστρ' ἐν αἰθέρος

κύκλῳ·

ἔππους μὲν ἦλαν' ἐς τελευταίαν

φλόγα

Ἥλιος, ἐφέλκων λαμπρὸν Ἑσπέρου

φάος·

μεγάμπεπλος δὲ Νύξ ἀσεύρωτον (1150)

ζυγοῖς

ὄχημ' ἔπαλλεν, ἄστρα δ' ὠμάρτει

θεᾷ·

Πλειὰς μὲν ἦιει μεσοπόρου δι'

αἰθέρος

ὃ τε ξιφήρης Ὠρίων, ὑπερθε δὲ

Ἄρκτος στρέφουσ' οὐραῖα χρυσήρη

πόλῳ·

κύκλος δὲ πανσέληνος ἠκόντιζ' (1155)

ἄνω

μηνὸς διχήρης, Ὑάδες τε, ναυτίλοις

σαφέστατον σημεῖον, ἥ τε

φωσφόρος

Ἔως διώκουσ' ἄστρα. τοίχοισιν δ'

ἔπι

ἤμπισχεν ἄλλα βαρβάρων

ὑφάσματα·

εὐηρέτους ναῦς ἀντίας Ἑλληνίσιν (1160)

καὶ μιξόθηρας φῶτας ἱππείας τ'

ἄγρας

ἐλάφῳ λεόντων τ' ἀγρίῳ
θηράματα.
κατ' εἰσόδους δὲ Κέκροπα
θυγατέρων πέλας
σπεύρας συνειλίσσοντ', Ἀθηναίων
τινὸς
ἀνάθημα, χρυσεύς τ' ἐν μέσῳ (1165)
συσσιτίῳ
κρατῆρας ἔστησ'.

Der junge Mann stellte in feierlicher Weise mit aufrechten Stäben die wandlosen Umfassungen eines Zelts auf [...] Er nahm heilige Gewebe aus den Schatzkammern und spendete so Schatten, wundersam für Menschen anzuschauen. Zuerst bedeckt er das Dach mit einem Flügel von Tuch, eine Weihung des Zeussohnes, die Herakles dem Gott als Beutestück von den Amazonen gebracht hatte. (1145) Darin waren solcherlei Abbildungen eingewebt: Uranos versammelte die Sterne am Himmelsrund; Helios führte seine Pferde zur letzten Flamme und zog das leuchtende Licht des Hesperos mit sich; die schwarzgewandige Nacht jagte ihren Wagen ohne Strangpferd, (1150) Sterne begleiteten die Göttin. Die Pleiaden zogen durch die Mitte des Äthers, so auch der schwertbewaffnete Orion, darüber Arktos, den goldenen Schweif am Pol drehend. Der volle, den Monat teilende Kreis des Mondes schoss aufwärts, (1155) und die Hyaden, sicherstes Zeichen für die Seefahrer, und die lichtbringende Eos in Verfolgung der Sterne. Die Wände umgab er mit weiteren Geweben aus Barbarenhand: schönrudrige Schiffe gegenüber griechischen, (1160) Mischwesen aus Männern und Tieren sowie berittene Verfolgungen von Hirschen und Löwenjagden. An den Eingängen stellte er Kekrops nahe seinen Töchtern auf, wie er sich einringelt, Weihung eines Atheners, und in der Mitte des Speisebereichs (1165) goldene Kratere.

Die Ekphrasis erwähnt drei Einzelelemente des Zelts, die in abnehmender Ausführlichkeit beschrieben werden, dafür aber immer mehr symbolische Bedeutung erhalten: Die Decke (1143–1158a) zeigt einen nicht ganz realistischen nächtlichen Sternenhimmel; zwischen dem Sonnenuntergang und dem Abendstern auf der einen, und dem Morgenstern auf der anderen Seite sind die wichtigsten nächtlichen Gestirne zu sehen. Die Wände zeigen verschiedenartige Szenen: eine Seeschlacht, Mischgestalten aus Mensch und Tier sowie Jagdszenen. Bei der dritten Gruppe schliesslich (Kekrops und seinen Töchtern) stellt sich die Frage, ob es sich – so die traditionelle Interpretation – um ein weiteres Gewebe oder um Statuen handelt (Stieber 2011, 309). Letzteres mag aufgrund des sprachlichen Befunds wahrscheinlicher sein, doch fügen sich die Objekte in die Ikonographie der Zeltwände gut ein und geben Hinweise darauf, wie die unzweifelhaft als Gewebe bezeichneten Teile zu einer Interpretation führen können. Bei dieser Ikonographie ist nämlich die Relevanz für Ion mehr als bei den ersten beiden Elementen offensichtlich: Die Töchter

des Kekrops wurden im Stück bereits erwähnt als diejenigen, denen Athene das Kind Erichthonios in einem Korb anvertraut hatte mit dem Auftrag, den Korb nicht zu öffnen; doch die Kekropiden hielten sich nicht an das Gebot und wurden von Schlangen aus dem Korb getötet (Apollod. *Bibl.* 3.189). Erichthonios ist nicht nur Ions Vorfahr; durch die Ähnlichkeit ihrer Aussetzung⁴ konstruiert Euripides eine Parallele zwischen den beiden Jungen. Auch der Stoff an den Wänden enthält Anknüpfungspunkte an Ions Identität: eine Seeschlacht zwischen Barbaren und Griechen evoziert die verschiedenen Auseinandersetzungen, an denen die Athener massgeblich beteiligt waren, z.B. Salamis oder Mykale; die Mischwesen aus Mensch und Tier stellen eine Verbindung mit den erdgeborenen athenischen Königen Kekrops und Erechtheus her, die beide mit Schlangenleibern dargestellt werden. Die Erwähnung von Kekrops im Anschluss verstärkt diese Verbindung noch. Der Untergang der Sonne bzw. der Aufgang des Morgensterns geschieht in Ausdrücken, die sich direkt an Ions ersten Auftritt im Stück anschliessen: dort beschreibt er den Anbruch des Tages so, dass die Sterne vor dem Sonnenwagen fliehen (82–5~1158). Die Szene im Zelt nimmt also Ions Sicht seiner Umwelt auf und verkehrt sie ins Gegenteil.

Die Kombination aller Teile ist verstanden worden als Symbolisierung des Kampfes von Chaos und Ordnung, wie die Handlung die Auseinandersetzung zwischen dem autochthonen Element – vertreten durch Kreusa und den Olympiern – in Gestalt von Apoll darstellen soll (z.B. Mastronarde 1975, 169). In diesem Sinne wäre das Zelt eine allegorische Parallele zur Auseinandersetzung zwischen Kreusa und Apoll und würde das Bildprogramm rund um den und am Apollontempel, wie es in der Parodos entworfen wird,⁵ wiederholen. Die beiden antagonistischen Konstituenten von Ions Herkunft (die Erbteile von Kreusa und Apoll) würden damit vorgeführt und seine Identität diskutiert. Die einzelnen Elemente werfen in der Tat die Frage auf, was es bedeutet, ein Athener zu sein. Wir dürfen nicht vergessen, dass sich Ion in dem Zelt von Delphi verabschieden und bekanntgeben will, dass er Xuthos nach Athen folgt. Barbara Goff (1988, 47) und Froma Zeitlin (1994, 153) haben aber darauf hingewiesen, dass sich die Ekphrasis einer klaren Deutung entzieht. Die oben erwähnten Querverbindungen sind so komplex, dass kein einheitliches Bild entsteht: Der als geordneter Kosmos gedeutete Himmel setzt sich aus Konflikten zusammen: Orion ist mit seinem Schwert abgebildet, womit er nach mythischer Darstellung die Pleiaden jagt (Hes. *Op.* 619–20), und Eos verfolgt die Sterne. Die Mischwesen an den Wänden dagegen sind durch nichts als kriegerisch gekennzeichnet.

Insgesamt stiften die Darstellungen mehr Verwirrung als sie aufklären. Der Bote hebt hervor, dass Ion zwar die Stoffe und die Statuengruppe und damit die Bilder ausgewählt hat, jedoch die Herkunft der einzelnen Stücke unterschiedlich ist und deshalb die Perspektive, die sie erlauben, sich nicht einfach zusammenfügt. Im Fall des Himmels liegt sogar ein doppelter

hermeneutischer Filter vor, indem der Stoff von Herakles nach Delphi gebracht, ursprünglich aber von den Amazonen gefertigt worden war. Dabei unterlässt es Euripides nicht, einen weiteren Fallstrick zu legen, indem er den Mythos umschreibt: Herakles stiehlt von den Amazonen traditionell den Gürtel der Königin im Auftrag von Eurystheus; von Geweben ist nirgends sonst die Rede. Zudem ist das Verhältnis von Herakles und Delphi weniger ungetrübt, als es sich hier darstellt: Beim einzigen bekannten Aufenthalt des Herakles im Orakel hatte er nicht etwa eine Weihung vorgenommen, sondern Apolls Dreifuss gestohlen. Die Relativität der Perspektive spielt auch bei der Seeschlacht der Barbaren und Griechen eine Rolle. Diese ist auffallenderweise auf einem Gewebe aus Barbarenhand dargestellt; die Schlacht kann daher nicht ohne weiteres als Topos athenischer Selbstbestätigung und -verherrlichung gesehen werden. Es treten also verschiedene Blickwinkel nebeneinander, die Eindeutigkeit der Aussage wird unterminiert; der Betrachter (bzw. der Zuhörer der Botenrede) erhält einen Eindruck von der Vielschichtigkeit der Verhältnisse. Gleichzeitig steht ausser Frage, dass das Zelt eine enge Verbindung mit Ions Transformation vom delphischen Tempeldiener zum athenischen Thronfolger hat. Das Spiel mit Andeutung und Ablenkung lässt den Zuschauer rätselnd zurück – auch dies lässt sich im Griechischen durch das Wort θαῦμα ausdrücken: Das wunderbare Zelt ist also auch verwunderlich und entzieht sich der Deutung – wie der Bote ja auch nicht versteht, wie die wundersame Rettung Ions zustande kommt, da er nichts von den wahren Verhältnissen weiss. Die Vielschichtigkeit der Zeltdekoration reflektiert die Schwierigkeit, sich über Ions Identität klar zu werden. Damit spiegeln die Stoffe wiederum die Tendenz des gesamten Stückes, die Schwierigkeit der Erkenntnis von Wahrheit zu thematisieren.

Die Bänder um und in Ions Korb

Nachdem das Weben und die Webarbeiten auf Irrungen und auf die Schwierigkeiten der Wahrheitsfindung hingedeutet haben, steht am Ende des Stückes die Gegenbewegung: die Aufklärung der Irrtümer, die die Komplikationen der Tragödie erst ermöglicht haben. Nach dem Scheitern von Kreusas Anschlag auf das Leben ihres Sohnes erwirkt dieser eine Verurteilung Kreusas zum Tode. Kreusa flüchtet an einen Altar und die Konfrontation der beiden wird durch die Pythia unterbrochen, die Ion den Korb bringt, in dem er ausgesetzt worden war. Ion beabsichtigt zuerst, den Korb und die darin befindlichen Erkennungszeichen zu weihen und damit dem allgemeinen Zugriff – auch seinem eigenen – zu entziehen. Damit will er eine Schwächung seines Status vermeiden, da er fürchtet, dass seine Mutter eine Sklavin sein könnte und ihre Identifizierung negative Konsequenzen für ihn haben könnten (1382–1383). Doch er verwirft diesen Gedanken und öffnet die Bänder, die den Korb umgeben (1387–1390):

ἀνοικτέον τάδ' ἐστὶ καὶ τολμητέον·
 τὰ γὰρ πεπωμέν' οὐχ ὑπερβαίην
 ποτ' ἄν.
 ὦ στέμμαθ' ἱερά, τί ποτέ μοι
 κεκεύθατε,
 καὶ σύνδεθ' οἷσι τᾶμ' ἐφρουρήθη (1390)
 φίλα;

Öffnen muss man [diesen Korb] und das Risiko eingehen: Denn gegen das, was vom Schicksal verhängt ist, sollte ich besser nicht verstossen. Oh heilige Bänder, was bergt ihr mir, ihr und die Knoten, von denen mein Liebstes gehütet wird?

Bereits hier werden Gewebe mit der Enthüllung der Wahrheit in Verbindung gebracht. Auffälligerweise werden sie als στέμματα beschrieben, ähnlich wie an einer früheren Stelle das Agrenon des delphischen Omphalos (224). Möglicherweise sieht der Korb aus wie der Omphalos, und wie der Omphalos sonst für das Orakel und Apolls Wahrhaftigkeitsanspruch steht, so steht der Korb in diesem Stück für das Erkennen der Wahrheit, da sich darin die Gnorismata befinden. Die Entscheidung, die Bänder zu lösen, vollzieht den Willen zur Enthüllung auf der symbolischen wie wörtlichen Ebene. Denn für Kreusa reicht es, dass sie den Korb sieht, damit sie erkennt, wer Ion ist (1395). Als sie aber erklärt, dass Ion ihr Sohn sei, glaubt dieser ihr nicht; für die zweite Hälfte der Anagnorisis, Ions Akzeptanz von Kreusas Behauptung, ist es nötig, dass sie die Erkennungszeichen benennt, die sich im Innern des Korbs befinden. Die Bänder halten also, in zwei Schichten, Korb und Gnorismata, Kreusas und Ions Lösungsschlüssel bereit, durch die beiden Ions verborgene Identität erkennen können. Indem sie aufgeknotet werden, setzen sie die Erkenntnis der Wahrheit in Gang. Ihr besonderer Reiz besteht in der Parallele des Omphalos: Während dieser im Stück nicht seinem Ruf gerecht wird, ist die Botschaft im Falle des Korbes eindeutig, und es braucht zwar längere Überzeugungsarbeit durch Kreusa, aber am Ende ist auch Ion bereit, sie als seine Mutter zu akzeptieren.

Die Gnorismata sind neben einem Schlangenreif und einem Ölzweig vor allem ein Stück Stoff, welches Kreusa zum einen als ein Übungsstück minderer Qualität beschreibt, das sie als Mädchen gewebt habe (1419, 1489–91), zum anderen als Wickelbänder des ausgesetzten Kindes. Dieses Gewebe wird zuerst identifiziert und erhält die ausführlichste Beschreibung.

Ιων	κενὸν τόδ' ἄγρος ἦ
	στέγει πλήρωμά τι;
Κρ.	σά γ' ἐνδύθ', οἷσί σ'
	ἐξέθηκ' ἐγὼ ποτε.
Ιων	καὶ τοῦνομ' αὐτῶν

Κρ.	ἔξερεις πρὶν εἰσιδεῖν; κἂν μὴ φράσω γε, (1415)
Ιων	κατθανεῖν ὑφίσταμαι. λέγ'· ὥς ἔχει τι δεινὸν ἦδε τόλμα σου.
Κρ.	σκεψασθ' ὃ παῖς ποτ' οὔσ' ὕφασμ' ὕφην' ἐγώ.
Ιων	ποιῖόν τι; πολλὰ παρθένων ὑφάσματα.
Κρ.	οὐ τέλεον, οἶον δ' ἐκδίδαγμα κερκίδος.
Ιων	μορφὴν ἔχον τίν'; ὥς με (1420) μὴ ταύτηι λάβηις.
Κρ.	Γοργῶ μὲν ἐν μέσοισιν ἡτρίοις πέπλων.
Ιων	ὦ Ζεῦ, τίς ἡμᾶς ἐκκυνηγετεῖ πότμος;
Κρ.	κεκρασπέδωται δ' ὄφρ' εἰς αἰγίδος τρόπον.
Ιων	ἰδού· τόδ' ἔσθ' ὕφασμα· θέσφαθ' ὥς εὕρισκομεν.
Ion	Ist dies Gefäss leer oder birgt es eine Füllung?
Kr.	Deine Wickeltücher, in denen ich dich einst aussetzte.
Ion	Und wirst du mir sagen von welcher Art, bevor du sie siehst?
Kr.	Wenn ich es nicht sagen kann, verspreche ich zu sterben.
Ion	Sprich. Wie hat deine Verwegenheit doch etwas Unheimliches.
Kr.	Seht, welch ein Gewebe ich einst als Mädchen wob.
Ion	Was für eines? Es gibt viele Gewebe junger Frauen.
Kr.	Kein Perfektes, eher wie

ein Lehrstück am
Webschiffchen.

Ion Welches Aussehen hat es
– damit du mich so nicht
narrst?

Kr. Eine Gorgo ist auf den
mittleren Fäden des
Stoffes ...

Ion Bei Zeus, welch ein
Schicksal spürt mich
auf?

Kr. und ein Saum von
Schlangen umgibt es,
wie die Aigis.

Ion Sieh! Das ist das
Gewebe. Korrekt wie
einen Götterspruch
finden wir es.

An dem Punkt, an dem sich für Ion seine Identität aufklärt, steht also wieder die Beschreibung eines Gewebes. Die Wahrheit von Kreusas Mutterschaft wird in zweifacher Weise enthüllt: Kreusa kann nicht nur vorhersagen, dass sich der Stoff im Korb befindet und wie er aussieht, sondern jener trägt auch selbst Kennzeichen, die auf Kreusa als Mutter deuten. Im Vergleich zu anderen tragischen Gnorismata fällt an denjenigen des *Ion* auf, dass sie nicht nur durch ihre Wiedererkennung ihre Funktion erfüllen, die beiden Charaktere zusammenzuführen. Vielmehr beleuchten ihre Eigenheiten Ions Herkunft und Identität, das heisst sie geben an sich schon Hinweise darauf, wer Ion ist. Das Gewebe allein wäre bereits hinreichend: Die Nachahmung der Aigis (1421–1423) weist auf Athen als Ions Ursprungsort, und die besondere Verbindung Athenes mit der Familie des Erechtheus auf das Herrscherhaus. Die noble Abkunft Ions spricht sich möglicherweise auch in einem Detail zum Stoff aus: ἥτριον, so sagt es uns jedenfalls Galen (19.98.16–17 Kühn λεπτὸν δέ τι ὕφανμα τὸ ἥτριον), ist feines Gewebe. Wenn ein junges Mädchen, das seine noch unausgereiften Versuche am Webstuhl unternimmt und eher Ausschuss produziert, mit feinen Fäden operiert, dann weist dies darauf hin, dass es sich um ein Kind der Oberschicht handeln muss. Das Gewebe wird also nicht nur durch die Identifizierung relevant, sondern es transportiert durch seine Eigenschaften die Wahrheit, die im Stück über weite Strecken fehlt.

Letzte Unsicherheiten

Am Ende wird die Weberei, deren Wahrheitswert zuvor in Zweifel gezogen wurde, also ein Stück weit rehabilitiert. Die Täuschung, die seit Apolls Orakelspruch die Tragödie durchzog, sowie die Fehleinschätzungen und

epistemologischen Unsicherheiten, die an verschiedenen Stellen mit Weberei und Geweben in Verbindung gebracht wurden, werden abgelöst durch die Wahrheit, die mit den und durch die Wickelbänder ans Licht kommt. Indem durch die Bänder um den Korb und das Vorzeigen der Wickelbänder (1424) auf Orakel verwiesen wird, konstruiert Euripides einen thematischen Zusammenhang zwischen beiden. In einem Drama, in dem das Orakel versagt bzw. lügt, haben die Gewebe das Potential zur Wahrheitsfindung – nicht mehr Delphi, der Ort des γνῶθι σαυτόν, sondern die Gewebe führen zur Selbsterkenntnis.

Doch auch hier bleibt ein Restzweifel an der Verständlichkeit und Verlässlichkeit des Stoffes; die Unmöglichkeit, den Wahrheitsgehalt möglicher Botschaften zu evaluieren setzt sich auf anderer Ebene fort. Denn Ion erkennt nicht, dass Gewebe, Schlangenreif und Ölzeig selbst Hinweise geben, die ihn als Athener aus dem Haus des Erechtheus erweisen. Zwar lässt er Kreusa eine exakte Beschreibung geben, er selbst aber geht überhaupt nicht auf die Motivik ein. Kreusa verweist auf die Verbindung, die ihre Familie mit den Objekten hat, und Ion zeigt sich bei jedem Gnorisma interessiert; doch es ist lediglich die Korrektheit von Kreusas Vorhersagen, über die Ion Bemerkungen macht (1424, 1432). Die menschliche Erkenntnisfähigkeit, konkret Ions Fähigkeit, den symbolischen Gehalt und den Indizienwert der Gegenstände zu erkennen, wird also in diesem Fall wieder als beschränkt dargestellt.

Nachdem das Fehlerpotential im Zusammenhang mit Weberei im *Ion* so nachdrücklich hervorgehoben wurde, liesse sich in der Konsequenz auch der Wahrheitswert des letzten Gewebes in Zweifel ziehen und einer radikaleren Interpretation zuführen: Man mag versucht sein, der optimalen Lösung der Situation, die in der Aufdeckung des Verwandtschaftsverhältnisses von Kreusa und Ion besteht, zu misstrauen. Das grosse Glück, das die Exodos bereithält, ist zu gut, um wahr zu sein: Kreusa erhält den totgeglaubten Sohn zurück. Ion findet eine Mutter, die nicht nur Athenerin (wie gewünscht: 671–675), sondern sogar Königin ist, und einen göttlichen Vater; dies ist eine doppelte Statusaufwertung gegenüber der Abkunft vom Nicht-Athener Xuthos und einer unbekannten Mutter, wie Ion nach Apolls Orakel annehmen muss. Der athenische Zuschauer schliesslich erfährt von der herausgehobenen Stellung seiner Stadt unter den Griechen: Die autochthone Herkunft der Vorfahren wird affirmiert und wird mit dem Gedanken einer Verwandtschaft zwischen Athenern und Ioniern auf eine solche Weise verknüpft, dass die Athener die Suprematie für sich beanspruchen können; die Dorer und Achaier werden dagegen zu jüngeren und weniger noblen Halbbrüdern.

In der Tat hat Euripides den Mythos des Stückes vermutlich grossenteils selbst gestaltet (Cole 1997, 88–90). Er steht im Widerspruch zur traditionellen Sage, nach der Ion der Sohn von Xuthos und Kreusa ist und der keine Aussetzung und kein Wiederfinden kennt (vgl. z.B. Hes. fr. 9/10a.20–24). Der Mythos bei Euripides ist so konstruiert, dass er sowohl für Ion als auch für das

athenische Publikum eine ideale Umdeutung ihrer Situation darstellt. Die willkürliche Modifikation von Ions Abstammung ist so offensichtlich die Konstruktion eines für Athen idealen und schmeichelhaften Szenarios, dass sie sich ironisch unterminiert (vgl. Dunns Begriff der ironisierten „mystification“: 2000, 23–27).

Insofern behalten auch die letzten erwähnten Gewebe, die Bänder um den Korb und die Wickeltücher darin, ihre Zweideutigkeit. Der Auflösung der Unsicherheit hinsichtlich Ions Identität auf der Ebene des Plots steht die Doppelbödigkeit gegenüber, dass die ganze Geschichte auch als Erfindung und Blenderei bzw. Ironie aufgefasst werden kann. Euripides spielt also mit dem Rezipienten, indem er die epistemologische Unsicherheit, die den Plot durchzieht, auf den Zuschauer überträgt. In diesem Sinne wäre der Einsatz von Geweben bei der (scheinbaren) Aufdeckung der wahren Verhältnisse auch als Hinweis auf die Metapher aufzufassen – mit einem Augenzwinkern würde auf die Fiktionalität des Plots, und damit die Fiktionalität der darin gegebenen Identifikationsangebote an die Athener, hingewiesen.⁶

Bibliographie

Bergren, Ann L. T. (1983) „Language and the female in early Greek thought“, *Arethusa* 16, 69–95.

Cole, A. Thomas (1997) „The Ion of Euripides and its audience(s)“, in Lowell Edmunds und Robert W. Wallace (eds.) *Poet, public, and performance in ancient Greece*. Baltimore/London: 87–96.

Danek, Georg (2001) „Das Staunen des Chores: Götter und Menschen im Ion des Euripides“, *Wiener Studien* 114, 47–58.

Dunn, Francis M. (2000) „Euripidean Aetiologies“, *Classical Bulletin* 76, 3–27.

Fletcher, Judith (2009) „Weaving women’s tales in Euripides’ *Ion*“, in J. Robert C. Cousland und James R. Hume (eds) *The play of texts and fragments. Essays in honor of Martin Cropp*. Leiden: 127–139.

Gavrilov, Alexander K. (2002) „Apollons Orakelspruch im *Ion* des Euripides (Dramaturgie, Theologie und Politik)“, *Hyperboreus* 8, 43–71.

Goff, Barbara (1988) „Euripides’ *Ion* 1132–1165: the tent“, *Proceedings of the Cambridge Philological Society* 34, 42–54.

Kovacs, David (1979) „Four passages from Euripides’ *Ion*“, *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 109, 111–124.

Kruger, Kathryn S. (2001) *Weaving the Word: The Metaphorics of Weaving and Female Textual Production*. Selinsgrove.

Lloyd, Michael A. (1986) „Divine and human action in Euripides’ *Ion*“, *Antike & Abendland* 32, 33–45.

Mastronarde, Donald J. (1975) „Iconography and imagery in Euripides’ *Ion*“,

Neitzel, Heinz (1988) „Apollons Orakelspruch im ‚Ion‘ des Euripides“, *Hermes* 116, 272–279.

Stieber, Mary C. (2011) *Euripides and the Language of Craft*. Leiden.

Thornburn, John E. (2001) „Apollo’s comedy and the ending of Euripides’ *Ion*“, *Acta Classica* 44, 221–236.

Zeitlin, Froma I. (1994) „The artful eye. Vision, ecphrasis and spectacle in Euripidean theatre“, in Simon Goldhill und Robin Osborne (eds) *Art and text in ancient Greek culture*. Cambridge: 138–196.

¹ Zahlreiche moderne Versuche, Zweideutigkeiten im Wortlaut des Orakels zu finden laufen ins Leere. Der „echte“ Orakelspruch ist nicht rekonstruierbar, da er nie wörtlich wiedergegeben wird und auch niemals (wohl nicht einmal in Euripides’ Gedanken) existiert hat. Die einzelnen Stellen suggerieren einen unterschiedlichen Wortlaut. Deshalb decken einzelne Vermutungen von missverständlichen Formulierungen in der Regel nur eine Stelle ab, andere bleiben unerklärt: z.B. Neitzel 1988, zu 70 αὐτοῦ, Gavriloŧ 2002, zu 537 δῶρον/Δῶρον. Selbst wenn die Zweideutigkeiten real wären, würde dies nichts daran ändern, dass es Apolls Intention ist, Xuthos durch das Orakel in die Irre zu führen. Die Wahrheit muss und kann also nicht wie sonst in Delphi vom Empfänger entschlüsselt werden, sondern eine solche Entschlüsselung soll explizit verhindert werden.

² Der richtige Text ist ebenso umstritten wie die richtige Übersetzung (vgl. Kovacs 1979, 116). Der Sinn ist jedoch unstrittig: dass die Götter ihre sterblichen Kinder im Stich lassen.

³ Der Begriff wird hier im weiteren Sinne der Beschreibung eines Gegenstandes verwendet. Beide Passagen sind dialogisch gehalten, weichen also vom strengen Ekphrasis-Begriff der Rhetorik ab.

⁴ Sowohl die Beigabe von Schlangen in dem Korb, in dem Ion ausgesetzt wird (20–21) als auch Schlangenband selbst (1427–1429) werden explizit als Nachahmung bezeichnet.

⁵ Allerdings ist die Ikonographie auch dort nicht eindeutig: Ioalaos ist einfacher Sterblicher; der erdgeborene Pegasus stünde auf der „falschen“ Seite. Vgl. Lloyd 1986, 42, Danek 2001, 53–54.

⁶ Dieser Beitrag entstand im Rahmen eines vom Schweizerischen Nationalfonds geförderten Forschungsprojekts. Dem Nationalfonds und dem Institut für Klassische Philologie in Bern sei an dieser Stelle für ihre Unterstützung gedankt.

Over the rainbow. Arachne und Araneola – Figuren der Transgression

Henriette Harich-Schwarzbauer

Webwissen – von Kolophon nach Gallien

Den auf Homer zurückgehenden Typus der sachkundigen und kreativen Weberin hat Ovid mit seiner Arachne (*Met.* 6, 1–145) in eine neue, unerwartete Richtung gelenkt. Anders als Penelope,¹ die webt, um ihr Heim und die Zukunft ihres Sohnes zu sichern und mit List zu bewahren, tritt mit Arachne eine Weberin auf, die mittels ihrer Webkunst ihre Souveränität gegenüber einer göttlichen Instanz offen und uneingeschränkt postuliert. Arachne wird demnach in die Reihe der ovidischen Gestalten gereiht, denen ihre Hybris gegenüber einer Gottheit zum Verderben wird. Doch wird sie in den *Metamorphosen* zugleich als Weberin gezeichnet, die über ein singuläres Wissen verfügt. Dieser Aspekt der Erzählung wird in der Forschung kaum wahrgenommen und steht nach wie vor im Schatten des Motivs ihrer Vermessenheit, auf die hin Arachne festgelegt wird. So spielt für die Weberin, die als Symbol der ‚Textweberin‘ in der Literatur eine beachtliche Karriere machte, die spezifische Qualität ihres Webwissens eine höchst untergeordnete Rolle. Der Bedeutung des Webens als Sprechen über dichterische Produktion – dies will mein Beitrag verdeutlichen – kann weit mehr Gewicht verliehen werden, indem der Prozess des Webens in seiner epistemischen Funktion ausgeleuchtet und bewertet wird. Damit soll freilich nicht insinuiert werden, dass eine dichterische Produktion per se in den Rang einer Episteme erhoben würde. Es geht vielmehr darum, anders zu akzentuieren und die Erzählung vom Webhergang, der mit einem Naturschauspiel, dem Regenbogen, verglichen wird, in seinem Bezug zu den Webinhalten einer Frau aus dem lydischen Kolophon zu sehen. In einem zweiten Schritt wird anhand der Rezeption der ovidischen Arachne im Epithalamium für Polemius und Araneola des spätantiken gallischen Dichters Sidonius Apollinaris (c. 15) zu beobachten sein, ob und welche Webkompetenzen Araneola, die ‚kleine Spinne‘, charakterisieren.

Ein Vergleich der beiden Weberinnen, Arachne und Araneola, drängt sich aufgrund der nicht zufälligen Namensgebung auf. Es lässt sich darüber spekulieren, ob der spätantike Dichter tatsächlich eine Frau namens Araneola vor Augen hatte, oder aber, ob der Name ihren tatsächlichen verdeckt.² Arachne und ihre spätantike ‚Nachfolgerin‘ werden in einer Auseinandersetzung

mit Pallas Athene bzw. Minerva gezeigt, der Göttin, die für das weibliche Handwerk steht und zugleich auch Weisheit und Wissen repräsentiert.

Von Spinnen und Weberinnen

Arachne und Araneola sind kraft der Bedeutung ihres Namens ‚Spinne‘ bzw. ‚kleine Spinne‘ zu Symbolfiguren für die Produktion von widerstandsfähigem Material (Fäden) und daraus gearbeiteter, feiner und zugleich raffiniert komponierter Gewebe geworden. Der Name ‚Spinne‘ auf Deutsch hebt die Verarbeitung des Rohmaterials der Wolle zum Faden hervor, im Englischen ‚spider‘ ist die Assoziation ‚dünn‘ (‚spidy‘) präsent, im Französischen ‚araignée‘ ist das Lateinische ‚aranea‘, das Tier, vordergründig. Hingegen wird im Dänischen ‚edderkop‘, um diese Reihe durch ein etwas querliegendes Beispiel fortzusetzen, das Gefäß des Sekrets benannt, das die Spinne produziert, ein Sekret, das übersetzt ‚Eiter‘ bedeutet.

Das Bedeutungsspektrum ist bereits in der antiken Überlieferung präsent. Je nach Autor und dessen Intention werden einzelne dieser kennzeichnenden Merkmale hervorgehoben. Das Assoziationsrepertoire, das man mit der Spinne verbindet, übertrifft die hier genannten Charakteristika bei weitem und schlägt facettenreich ins Positive wie ins Negative aus. Im Lateinischen ist zudem die männliche Form *araneus* gebräuchlich.³ Auch *araneus* ist positiv sowie negativ konnotiert. Allerdings wird die Tätigkeit des Spinnens und Webens der weiblichen Lebenssphäre zugerechnet. In einer spätantiken Invektive kommt diese Zuordnung – sie wird an die Adresse eines Eunuchen gesprochen – pointiert zur Geltung:

Tu potes alterius studiis haerere Minervae
et telas, non tela pati, tu stamina nosse,
tu segnes operum sollers urgere puellas
et niveam dominae pensis involvere lanam.

Du kannst dich der Tätigkeit der anderen Minerva widmen und kannst Webstühle, nicht aber Waffen ertragen, kannst die Webfäden kennen. Du bist imstande, eifrig die träge Arbeit der Mägde anzutreiben und die Tagesration an schneefarbiger Wolle der Herrin aufzuwickeln.⁴

Dem Eunuchen Eutrop, der anlässlich seines Konsulats in Konstantinopel im Jahr 398 Gegenstand einer Invektive wird, konzidiert man, in der Wollverarbeitung geschickt zu sein. Allerdings wird dieses Können als Tätigkeit eines ‚kleinen Geists‘ desavouiert.⁵ In eben diesem Text wird das Spinnen und Weben polemisch als sozial niedrige, aber zugleich unverzichtbare Arbeit eingestuft, die der wirtschaftlichen Sicherung des Haushalts dient.⁶

Die Namen der archetypischen Weberinnen, im Griechischen Arachne, und sinnentsprechend im Lateinischen, wenn auch als Diminutiv, Araneola, verweisen auf ein Allgemeines hinter den Gestalten. Gemeinsam ist ihnen, dass

sie über einen beachtlichen Fundus an Göttergeschichten verfügen und diese in Erzählungen transformieren, die sie mit grossem Geschick darstellen. Arachne und Araneola werden – in je unterschiedlicher Art und Motivlage – von Athena in die Schranken verwiesen, da sie ihnen zustehende Fertigkeiten und ihnen zustehendes Wissen nicht nur überschreiten, sondern diese noch dazu selbstbewusst und entschieden handhaben.⁷ Beide Frauen werden als ‚Künstlerfiguren‘ verstanden.⁸ Die Gestalt der Arachne ist gut erforscht. Sie ist zuletzt vor allem Gegenstand metapoetischer Interpretationen geworden, wobei sie für die Ohnmacht des kreativen Menschen gegenüber den Machthabern steht. Anders verhält es sich mit Araneola. Sie kennt bislang kein nennenswertes ‚Eigenleben‘,⁹ sondern wird weitgehend über die Arachne Ovids wahrgenommen, wobei ein *specificum differentiae* richtig hervorgehoben wird: Anders als Arachne führt ihre Provokation der Minerva nicht zu ihrer Vernichtung, sondern vielmehr in eine auch ihren Ansprüchen entgegenkommende Ehe.¹⁰

Arachne

Arachnes Webwissen (Ovid, Metamorphosen 6, 5–145)

11

Arachne ist die Tochter eines Wollfärbers und einer Mutter, die ebenfalls aus einem einfachen Hause stammt. Sie lebt an einem unbedeutenden Ort in Kleinasien, in Hypaepa am Tmolusgebirge. In wenigen Zügen wird ihre Biographie evoziert. Ihr Vater wie auch die Mutter stammen aus Kolophon und zwar aus sehr bescheidenen Verhältnissen (6, 9: *de plebe*). Die Mutter, die bereits tot ist, wird nicht namentlich erwähnt. Ihr Platz bleibt gleichsam leer.¹² Der Vater heisst Idmon, womit auf ein in der Familie tradiertes Wissen angespielt wird. Denn Idmon bedeutet soviel wie „der Wissende“, „der Kundige“. ¹³ Ein Konflikt entsteht, als Arachne durch ihre Weberei Bekanntheit erlangt und von jungen Frauen wegen ihrer Fertigkeit aufgesucht, ja selbst von Nymphen bewundert wird. Kurz gefasst handelt es sich um eine Frau, der ihr Können und ihr Eifer als Weberin, nicht aber ihre Herkunft soziale Anerkennung gebracht haben. Von wem sie ihr Können erlernt hat, bleibt unausgesprochen. Dass es der Familienverband sein dürfte, kann man aus den wenigen Bemerkungen des Erzählers über Idmon erschliessen. Arachne beherrscht alle Schritte der Wollverarbeitung, die zuvorderst von Frauen ausgeführt werden: rohe Wolle durch Rupfen zuzurichten, sie zum Faden zu spinnen und diesen in einem weiteren Schritt zu verweben (6, 23: *seu pingebat acu*). „*Pingere acu*“ heisst beim Webvorgang im strikten technischen Sinn so viel wie ‚mit dem Webschiffchen darstellen‘.¹⁴ Übersetzungen dieser Wendung treffen zumeist nicht das Wesentliche, indem sie von „sticken“ und „wirken“ sprechen und so die verschiedenen Textiltechniken nicht sorgfältig unterscheiden.¹⁵

Arachne wird bei Ovid als Weberin ins Bild gebracht. Ihre Tätigkeit übt sie nicht in der Gruppe aus. Auch wird sie nicht mit der Mühe der Erwerbsarbeit assoziiert. Sie steht für eine einmalige Qualität ihrer Webkunst und für die Konzentration auf ihre Tätigkeit.¹⁶ Dies zeigt insbesondere der Vergleich mit den Minyaden, deren Verwandlung in Fledermäuse im fünften Buch der *Metamorphosen* der Arachne-Erzählung vorangeht. Die Minyaden werden nicht auf den Typus der Weberin enggeführt: Sie tun zweierlei, sie spinnen Wolle und weben, wobei sie ihre Geschichten erzählen.¹⁷ Ihr Erzählen wird als Ausgleich zur eintönigen Routine des Handwerks dargestellt.¹⁸ Erzählen und Weben werden im Text nicht enger miteinander verflochten.¹⁹

Anders Arachne, sie ist die einzige Frau der *Metamorphosen*, die als Weberin Kontur gewinnt. Ihr Web-Wissen – so möchte ich es bezeichnen – und dessen Herleitung bilden den Ausgangspunkt des Konflikts mit der Göttin und generieren Erzählung. Arachne repräsentiert die junge Frau, die auf das selbständige Erlernen ihrer Tätigkeit pocht. Energisch weist sie die Vermutung zurück, sie sei von der Göttin des weiblichen Handwerks, Minerva, unterrichtet worden.²⁰ Konsequenterweise hält sie daran fest, ihrem eigenem Antrieb (6, 12: *studium*) gefolgt zu sein. Der Begriff *ingenium* fällt nicht.²¹ Der (extradiegetische) Erzähler kommentiert Arachnes Souveränität als Ausgangspunkt eines sich anbahnenden Konflikts, indem er ihr göttergleiches Vermögen zuschreibt und damit das Machtgefälle anspricht, das diesem Konflikt zugrunde liegt (6, 23: *scires a Pallade doctam*).²² Danach liegt das Problem nicht in der Richtigkeit der Behauptung Arachnes, dass sie das (Web-)Wissen selbst erworben habe, sondern darin, wer dieses Wissen als Herrschaftswissen monopolisiert. Arachne hält verletzt daran fest, dass sie ihre Leistungen nicht einer schenkenden Instanz verdanke, also einer so mächtigen Lehrerin wie Minerva es sei (6, 24: *tanta offensa magistra*).²³ Die Brüchigkeit einer mythischen Weltordnung kündigt sich mit Arachne und mit ihrem Weben an. Dass diese Ablösung in Kolophon angesiedelt ist, dürfte nicht ganz nebensächlich sein.²⁴ Dazu passt auch, dass die Nymphen ihre angestammte Welt verlassen und in ihrer Bewunderung für die Produkte, aber mehr noch für den Webvorgang, in die ‚Realität‘ bescheidener sozialer Verhältnisse einer lydischen Stadt vordringen.²⁵

Selbstsicher und auf ihr Können vertrauend begibt sich Arachne in ein sich Messen mit der Göttin und leitet damit letztlich ihre Verwandlung in eine Spinne ein. Dass die Webkunst Arachnes der Webkunst Minervas nicht unterlegen ist, wird durch den Kommentar des Erzählers bestätigt und insbesondere durch die Beschreibung des Herstellens eines Gewebes unterstrichen. Die Gleichwertigkeit im Webwettkampf wird mit *ambo* (6, 53) und *geminas ... telas* (6, 54), also mit Zahlwörtern markiert, welche die Zusammengehörigkeit und das Gemeinsame gegenüber der sonstigen Differenz betonen.

Der Webvorgang wird von Ovid als die spezielle Tätigkeit bezeichnet, die

Arachne unter den Frauen einzigartig beherrscht. Das dazugehörige Instrument, der Webstuhl, wird in der Erzählung entsprechend gewürdigt und in seinen wesentlichen Bestandteilen beschrieben. Kein anderes Gerät findet – wenn man bedenkt, dass es sich um einen in seinen Bestandteilen sehr einfachen und ‚billigen‘ Gegenstand handelt – in den *Metamorphosen* eine annähernd grosse Aufmerksamkeit.²⁶ Schon in *Met.* 4, 384–397 wurde der Webstuhl verherrlicht und damit indirekt auf die besondere Stellung der Arachne-Erzählung in den *Metamorphosen* vorbereitet. Denn während die Minyaden in Fledermäuse verwandelt werden, wird ihr Webstuhl von dieser Bestrafung ausgenommen. Er verwandelt sich mit Einführung des Bacchus in Theben in einen Weinstock, die Webarbeit der Minyaden wird zu Efeu. Die bifurkale Verwandlung, bei der die Personen bestraft, ihr Instrument hingegen gewürdigt wird, ist auffällig.

Das Regenbogengleichnis – zur Götterkritik der Kolophonierin

Die Verbindung von hohem Einsatz und fundierten Kenntnissen im Dienste der Webarbeit ist in der Arachne-Erzählung bemerkenswert.²⁷ Ovid bleibt freilich nicht bei der Feststellung der herausragenden Leistung der Kolophonierin stehen. Er bekräftigt sie vielmehr mit einem überaus geeigneten Beispiel. Das Wissen, wie Farben beim Weben hergestellt werden können, verdeutlicht er mit dem Phänomen des Regenbogens.

Bekanntermassen wird mit Gleichnissen ein (abstrakter) Sachverhalt veranschaulicht, um diesem Gewicht zu verleihen.

Vergleiche mit Naturerscheinungen sind häufig, auch der Regenbogen ist davon nicht ausgenommen.²⁸ Doch der Vergleich des Farbspektrums des Regenbogens mit der Feinheit der Farbschattierung ist einmalig.²⁹ Ovid wählt einen Vergleichsgegenstand, mit dem die Komplexität des Webens effektiv und zugleich mit wenigen Strichen zum Ausdruck gebracht werden kann. In der Prosa hätte die Erklärung durchaus zu einer technizistischen und für Laien voraussetzungsreichen Darlegung führen können. Bei diesem Vergleich des Regenbogenphänomens mit dem Farbeffekt eines Gewebes geht es um zarteste Nuancen, sprich um graduelle Unterschiede, die mit dem freien Auge nicht mehr wahrnehmbar sind, die aber eben deshalb eine grosse Wirkung erzielen. Im Regenbogen gehen die Farben unmerklich ineinander über. Nimmt man die beiden äusseren Enden seiner Farbskala, so sind die Farbkontraste unübersehbar.

*illic et Tyrium quae purpura sensit aenum
textur et tenues parvi discriminis umbrae,
qualis ab imbre solet percussis solibus arcus
inficere ingenti longum curvamine caelum,
in quo diversi niteant cum mille colores,
transitus ipse tamen spectantia lumina fallit:*

usque adeo, quod tangit, idem est; tamen ultima distant. (Met. 6, 61–67)

Da wird Purpurwolle verarbeitet, die den tyrischen Kessel kennengelernt hat, und feine Schattierungen werden gewebt, die sich nur sehr wenig voneinander unterscheiden, so wie der Regenbogen den Himmel mit einer mächtigen Krümmung färbt, sobald die Sonnenstrahlen vom Regen getroffen werden. Wenn dort auch tausend verschiedene Farben glänzen, so täuscht der Übergang die Betrachter: so sehr ist gleich, was einander berührt, und doch sind die äussersten Farben unterschiedlich.

Subtil transportiert dieser Vergleich einen Diskurs um die Kenntnisse, die es braucht, um minimale Farbnuancen wiedergeben zu können: Der Regenbogen wird in wenigen Strichen als physikalisches Phänomen ‚wissenschaftlich‘, nicht aber als Naturwunder gezeigt. Die Argumentation geht von der (vermeintlichen) Sinnestäuschung aus und mündet in eine für einen Forschergeist objektivierbare Erklärung.³⁰ Das Weben könnte als wundersame Tätigkeit – vermittelt durch eine göttliche Instanz – gedeutet werden. Es liegt aber, dies signalisiert der Regenbogen, ein auf Erkenntnis gründendes Wissen zugrunde, welches erlaubt, feinste Farbnuancen zu erzeugen.

Die Arachne-Erzählung gehört zu den vielbesprochenen Metamorphosen Ovids. Man sieht sie in Zusammenhang mit dem autobiographischen Schreiben des Dichters und da wiederum mit dem Ausgeliefertsein des Künstlers an die Staatsmacht. Betont wird, wie bereits angedeutet, die metapoetische Kraft der Erzählung, indem das Weben als Metapher für die Textarbeit angeführt wird. So wird die Produktion des Texts der *Metamorphosen* grob nach dem Arbeitsverfahren des Webens erklärt. Schon in den Erzählungen der Minyaden (4, 32–415) stelle, so etwa Rosati, der Dichter den Webvorgang nach: In eine senkrechte Ordnung werden symmetrisch drei Episoden eingezogen.³¹ Diese Überlegungen fokussieren auf die Makrostruktur der *Metamorphosen*. Die Webtechnik wird überdies in Analogie zum Verfahren der Intertextualität gebracht. Vor allem die Bordüre, die Arachne um ihre Darstellung legt, liefert mit der Wendung „*flores [...] intertextos*“ (6, 128) das entscheidende Stichwort. Die Webtechnik in ihrer höheren darstellerischen Potenz, wie sie der mit naturwissenschaftlichen Kriterien umrissene Regenbogenvergleich insinuiert, wird mit der obigen metapoetischen Auslegung freilich nicht erfasst.³² Das minutiöse Kalkulieren im Kreuzen von Schuss und Kettfäden, das vorausgesetzt werden muss, um feinste Farbschattierungen zu erzielen und zugleich mit einer reduzierten Farbpalette grösste Farbkontraste zu bewirken, deren Entstehen sich dem blossen Auge entzieht und eine Sinnestäuschung bewirkt (6, 66: *transitus [...] spectantia lumina fallit*), werden in den Erklärungen, mit denen die Analogie von Gewebe und Regenbogen hergestellt wird, nicht näher berücksichtigt.

Die wissenschaftliche Begründung des Webvermögens der Arachne erschliesst sich dem, der zu Ovids Regenbogenvergleich Demokrit aufruft.

Alexander von Aphrodisias überliefert ein Fragment Demokrits, das von der Mischung von Atomen handelt: Die kleinsten Einheiten von Stoffen gehen niemals eine Mischung ein, sondern liegen nebeneinander und zwar so fein, dass sie dem Sehsinn vermischt erscheinen.³³ Es geht also, gibt man dem Regenbogen im Erzählverlauf das nötige Gewicht, bei der nicht mehr zu überbietenden Webarbeit der Arachne um ein ‚wissenschaftlich‘ fundiertes Verfahren, das durch den spektakulären Augenschein verdeckt wird.

Arachne wird von Minerva aufgrund ihrer singulären Befähigung als Weberin bestraft. Wie ausdrücklich betont wird, hat ihr Webkönnen und haben nicht allein die von ihr hergestellten Gewänder (6, 17: *nec factas solum vestes, spectare iuvabat tum quoque cum fierent, tantus decor adfuit arti*) erheblich dazu beigetragen, ihren Ruf zu begründen.

Pallas und Arachne erzählen Göttergeschichten. Pallas webt alte Erzählungen (6, 69: *et vetus in tela deducitur argumentum*).³⁴ die hergebrachte Ordnung der Olympier und den Gründungsmythos Athens. Sie sieht für die Bordüre Olivenzweige und den Ölbaum vor. Die vier Ecken (*anguli*) reserviert sie für davon abweichende Themen. Emblematisch in die Webe eingelegt werden, in der Farbe sich abhebend (6, 85–86: [...] *certamina [...] clara suo colore*) und nur mit knappen Zeichen (6, 86: *brevibus [...] sigillis*) angezeigt, Figuren, die aufgrund des Webplans eine spezielle Herausforderung darstellen und die Betrachter zu einer spezifischen Hermeneutik (‚Lektüre‘) animieren. Mit diesen Zeichen deutet die Göttin auf die bevorstehende Bestrafung Arachnes voraus. Arachne wiederum webt Übergriffe von Göttern auf Frauen, den Saum gestaltet sie mit Blumen und Efeuranken.³⁵ Ihre Webbilder stellen den Kosmos der Olympier infrage. Doch nicht nur eine moralische Implikation liegt in ihrem Angriff gegen die Welt der Götter, für die Athene steht. An diesem Punkt spätestens ist der Bezug zu Kolophon von Interesse. Wenn man die Qualität von Arachnes Weben im Kontext des wissenschaftlich auslegbaren Regenbogenvergleichs zum Argument erhebt, leistet die junge Frau aus Hypaepa mit ihrer Kritik weit mehr als bloss an sexuelle Übergriffe der Olympier zu erinnern. Immerhin betont der Name ihres Vaters, Idmon, den Wissensaspekt. Mit der Zuweisung Arachnes an diesen Vater und diesen Heimatort ist eine Anspielung auf die mit Kolophon verbundene Tradition der Götterkritik alles andere als abwegig.³⁶ Ein Bezug zu Xenophanes (c. 570–475/470), der sich nicht bloss gegen den Anthropomorphismus in der Gottesvorstellung wendet, sondern dem alten Götterglauben eine philosophisch orientierte, erkenntnistheoretisch abgesicherte Theologie entgegenhält, drängt sich auf.³⁷ Vor dem Hintergrund der Biographie des Xenophanes lassen sich gleich mehrere Punkte für Korrespondenzen zwischen Arachne und der xenophanischen Lehrtradition anführen:

Denker, der als Rhapsode zu einem gewissen Grad eine ‚Popularisierung‘ des Wissens zu seinen Aufgaben zählte.³⁸

- Er setzte die Göttermythen der Kritik aus, um darauf eine Theologie zu bauen, die durchaus auch ethisch grundiert ist.³⁹
- Er bot ‚naturwissenschaftliche‘ Erklärungen an, ohne behaupten zu wollen, dass alles sofort wissbar und beweisbar sei, sondern sprach sich für einen allmählichen Fortschritt aus.⁴⁰
- Der Regenbogen ist in seiner Götterkritik, soweit wir die Überlieferung aus den Fragmenten noch verfolgen können, eine tragende Säule. Das mit dem Sinnesorgan Erfahrbare wird demzufolge gewürdigt als Grundlage des Wissens um die Welt.⁴¹ Diesem Denkansatz gehorcht seine Erklärung des Regenbogens, der die Götterbotin Iris entthront: „Und was sie Iris nennen, auch das ist eine Wolke seiner Natur nach, purpurfarben, rot und ins Grünliche gehend anzusehen“. ⁴²

Welcher Rezeptionslinie Ovid gefolgt sein könnte, ist nicht zu ergründen.⁴³ Xenophanes war in Rom wohl gut bekannt, man beachte nur die negative Presse, die er von Cicero erhielt.⁴⁴ Es mag Zufall sein, dass Arachnes Wirkungsstätte Kolophon war und dass Ovid zum Regenbogenvergleich griff. In Abwägung des Für und Wider spricht die Herkunft Arachnes aus einem Hause, dem ein ‚Wissender‘ – Idmon – vorstand, für eine Verbindung zu einer auf Wissenschaftlichkeit abhebenden Denktradition, wie sie Xenophanes verkörperte. Auch die sozial niedrige Herkunft der Arachne fügt sich nahtlos in die Xenophanes-Überlieferung, der sich eben nicht einem elitären Esoterismus verschrieben haben dürfte. Dass Xenophanes, der als Erfinder der Spottdichtung der Sillen angesehen wird, eine einschlägige Rezeption bei den Dichtern fand und dass diese Überlieferung unerwartete Wege nahm, ist inzwischen gut bekannt.⁴⁵ Nicht zuletzt Lukrez liefert so manches Indiz dafür, dass die Xenophanes-Rezeption über die Epikureer erfolgte.

Minerva zerstört das bereits vollendete Gewebe der Gegnerin, kam sie doch mit eben dieser Absicht, selbst wenn sie der jungen Frau deren Erfolg (6, 130: *successu*) eingestehen wollte. Arachne ist in ihrem Tun und in ihren

Entscheidungen von Beginn an eine konsequent auf ihre Vernunft und ihr Webwissen angelegte Figur. Angst kennt sie nicht.⁴⁶ Zur List greift sie nicht. Auf die List der Athena, die sich als Alte verkleidet, geht sie nicht ein. Sie bleibt in ihrer Position unbeirrt.⁴⁷ Athena wird von Arachne zurückgewiesen: Einmal müsse das Alte, hier verkörpert in der Gestalt der alten Frau, Neuem Platz machen.⁴⁸ Der Erzähler geht einmal sogar in kritische Distanz zu seiner Erzählfigur, die grundsätzlich seine Sympathie hat, indem er sie der Dummheit zeilt, da sie des Ruhms wegen der Göttin gegenüber nicht einlenkt und zum eigenen Vorteil auf längere Sicht keinen Kompromiss erwirkt (6, 50–51: *stolidae cupidine palmae / in sua fata ruit*). Arachne wird schliesslich gedemütigt. Sie wird mit ihrer eigenen ‚Waffe‘, dem *radius* auf die Stirn, den Sitz ihres Intellekts, geschlagen. Diese Form der Bestrafung verdient weitergehende Beachtung. Situationsbedingt, so könnte man argumentieren, hält Athena das Webschiffchen in Händen. Doch der *radius* ist als Messstab zugleich das Symbol für die Beschäftigung mit den Gegenständen der Mathematik und Richtschnur des autorisierten Wissens.⁴⁹ Mit ihrer Handlung legt Minerva offen, welche Konkurrenz sie nicht erträgt: die intellektuelle Ebenbürtigkeit der Arachne, welche auf wissenschaftliche Operationen rekurriert und somit Mythen ‚entzaubern‘ kann. Konsequenter in ihrer Haltung und ihrer Befähigung wählt die Lyderin die Selbsttötung durch Erhängen, auch das eine reflektierte Entscheidung, die aus einem autonomen Sein resultiert. Minerva nimmt ihr selbst diesen ‚Sieg‘. Sie strengt die Verwandlung der Arachne an. Dazu beansprucht sie die Hilfe der Hecate, die über die Art der Metamorphose entscheidet. Für Minerva ist einzig wichtig, dass die Rivalin verschwindet. Arachne behält, in eine Spinne verwandelt, bei, was ihr Wesen bestimmte. Sie webt Netze, für die sie auf ein ‚wissenschaftliches‘ Knowhow zurückgreift. Nun wird dieses Können nicht durch Erzählungen gefährdet, sondern ist nicht-sprachlich in Form von geometrischen Figuren im Spinnennetz formuliert und so um nichts weniger luzid, doch unantastbar für Kritik. Die Fähigkeit, Fäden und Gewebe wie zuvor fertigen, bleibt Arachne dank Hecate erhalten.⁵⁰

Arachne und das Spinnennetz

Spinnen sind in der antiken Wissensliteratur gut dokumentiert. Aus der reichen Überlieferung, die verschiedene Gattungen identifiziert, sei an zwei Aussagen aus dem römischen Schrifttum zu Spinnen und ihren Produkten erinnert: Plinius, der in seiner *Historia naturalis* mehrere Arten von Spinnen unterscheidet, vermerkt: „*tertium eorundem (sc. araneorum) genus erudita operatione conspicuum orditur telas*“.⁵¹ Er gibt seiner Begeisterung Ausdruck, indem er die Beschreibung mit Ausrufen rhetorisch akzentuiert. Der dritten von ihm definierten Art von Spinnen schreibt er ein Wissen zu, das voraussetzungsreich ist (*erudita operatione*). Und etwas später spricht er von ihren mathematischen Operationen,⁵² die ihren Netzen zugrunde liegen, hier subsumiert in der Geometrie mit dem Einschreiben von Vierecken in Kreise.⁵³

Dass das Herstellen eines Spinnennetzes mathematischen Prämissen folgt, war bekannt, die mathematische Vollkommenheit des Netzes wurde immer wieder gelobt.⁵⁴ Dazu äussert sich etwa Seneca (*ep.* 121, 22) in der Diskussion um die naturgegebenen Fähigkeiten von Tieren, wenn er festhält:

non vides quam nulli mortalium imitabilis illa aranei textura, quanti operis sit fila disponere, alia in rectum inmissa firmamenti loco, alia in orbem currentia ex denso rara [...] nascitur haec ars, non discitur.

Siehst du nicht, wie die Webe der Spinne vom Menschen nicht nachgeahmt werden kann, wie viel Anstrengung es braucht, die Fäden anzuordnen, indem die einen, um den Halt zu geben, gerade eingezogen werden, die anderen im Kreis laufen, wobei sie nach Aussen hin weniger dicht liegen [...]. Hier ist eine Fertigkeit angelegt, nicht wird sie erlernt.

Araneola – die gebildete Weberin

Araneola, die ‚kleine Spinne‘,⁵⁵ versetzt uns in die Literatur der Spätantike zu Sidonius Apollinaris (430/431–480/490), der das Motiv der Weberin in seinem Epithalamium (c. 15) auf das Brautpaar Polemius und Araneola weiterschreibt. In der Hochzeitsliteratur hat die junge Frau, die auf ihre Hochzeit gleichsam hinwebt, einen festen Platz.⁵⁶ Auf das Motiv der Braut, welche sich mit Weben und dem Inhalt ihrer Textilarbeit zur bevorstehenden Hochzeit und zu ihren damit verbundenen Erwartungen äussert, lenkt Sidonius sein Poem hin.⁵⁷ In c. 15, das (a-)symmetrisch gebaut ist,⁵⁸ werden die beiden Brautleute anhand der für sie charakteristischen Eigenschaften präsentiert, die sich in ihren Tätigkeiten spiegeln: Polemius widmet sich ganz der Philosophie, Araneola dem Weben. Beider Beschäftigungen gehören zum Wirkungsbereich der Pallas Athene, in deren ‚Tempeln‘ sie ihren Interessen nachgehen. Mit Bezug auf Araneola heisst es wie folgt:

*at parte ex alia textrino prima Minervae
palla Iovis rutilat [...] (15, 126–127)*

Auf der anderen Seite leuchtet in der Weberei der Minerva zuvorderst rötlich der Mantel des Jupiter.

Drei Gewänder für männliche Gestalten sind in der Weberei bereits fertiggestellt: ein Mantel des Jupiter, einer des Neptun und einer des Hercules. Während sich die Gewänder der erstgenannten, Jupiter und Neptun, durch ihre kostbaren Materialien und das Farbenspiel auszeichnen⁵⁹ und die Gottheiten mit je einer symbolischen Darstellung ins Bild setzen (Blitz, Schiffe im Unwetter), erfährt die Kurzbeschreibung des Kleides des Hercules eine umfassendere Darstellung, die mit einem Katalog seiner Taten gesäumt wird. In der Webwerkstatt ist bereits all das fabriziert worden, was die Götter so kleidet. Mit anderen Worten gesagt ist dort archiviert, was die alten (paganen) Mythen erzählen. Wer diese Gewänder im Einzelnen gefertigt hat, ist für den Erzähler nicht weiter von Interesse. Araneola, und darum geht es, ist dort die

unbestrittene Meisterin im Weben. Sie übertrifft die Frauen von Athen und Korinth in ihrer Kunstfertigkeit. Diese Frauen, die sehr allgemein durch ihre Herkunft charakterisiert werden, dürften die im Webtempel bereits gefertigten Gewänder hergestellt haben. Wenn man dieser Interpretation folgt, dann wird in einem Rundumschlag die Wirkmächtigkeit der literarischen Tradition der Weberzählungen evoziert, aber im gleichen Moment ad acta gelegt. Danach fällt auf, dass Minerva jegliche ernste Ambition fehlt, im Weben mit Araneola wetteifern zu wollen.

[...] *proprias conferre laborat*

ipsa Minerva manus, calathis evicta recedens

cum tenet haec telas vult haec plus tela tenere. (15, 147–149)

Selbst Minerva ist bemüht, mit Hand anzulegen, doch besiegt wendet sie sich vom Wollkorb ab, und da diese das Gewebe in ihren Händen hält, will sie lieber zur Lanze greifen.

Minerva will sich dieses Mal mit der jungen Weberin nicht messen, der Gallierin Araneola hat sie bereits zugestanden, ihr überlegen zu sein. Das potentielle Rivalisieren Minervas mit Araneola wird übrigens ins Komische gewendet. Denn Minerva muss sich sogar anstrengen, um mit der spätantiken Weberin mithalten zu können.⁶⁰

So setzt Sidonius unter den Wettstreit um die hervorragendste Weberin, der in den *Metamorphosen* angezettelt worden war, einen definitiven Schlusstrich.⁶¹ Ihren Anspruch, Göttin eines herausragenden Wissensbereiches zu sein, hat Minerva deswegen aber noch nicht aufgegeben. Sie wendet sich der Weisheit zu, ihre Aufmerksamkeit gilt nunmehr dem Tempel der Philosophie. Araneola folgt den Interessen der Göttin problemlos und wechselt mit ihr gleichsam das Terrain. Demnach geht es in dieser spätantiken Weberzählung nicht annähernd um ein für die Produktion von Geweben relevantes Wissen, geschweige denn um eines, dessen Exklusivität durch einen Vergleich überhöht werden müsste. Stattdessen führt Sidonius den Typus der Weberin, die wie schon Arachne über ein umfassendes Erzählrepertoire verfügt, mit dem der webenden Braut zusammen. Er reichert ihn noch dazu um das Motiv der listigen, in der Philosophiegeschichte umfassend gebildeten und an grenzgängerischer doxographischer Überlieferung interessierten Frau an.

Anders als Arachne, deren Webestück in seiner Funktion nicht näher spezifiziert worden war, webt Araneola Gewänder: Sie ist gerade dabei, ein Geschenk für ihren Vater zu fabrizieren, eine *trabea* mit Palmblattmuster (*tunica palmata*) nach der Vorlage der *trabea* des Grossvaters. Andere Gewandstücke, *chlamydes*, mit denen sie die Genealogie der Familie bis zum Urgrossvater zurückverfolgt, um die Ämter ihrer Vorfahren zu würdigen, hat sie bereits hergestellt. Mit diesem Kunstgriff entspricht Sidonius der Tradition der römischen Hochzeitspoesie, indem er an die bedeutende Herkunft der Brautleute erinnert und deren Genealogie panegyrisch färbt.⁶²

Araneola beschränkt sich nicht darauf, die *trabea* entsprechend der Würde der politischen Ämter ihres Vaters zu gestalten. Denn an den oberen äusseren Rand (15, 158–159: *attamen in trabea segmento luserat alto / quod priscis inlustre toris*) – den der Träger der Trabea zwar nicht sieht – webt Araneola berühmte Hochzeiten der ‚Alten‘ ein. Sie stellt nicht nur sittsame Frauen respektive Paare des Mythos dar, die von Prüfungen oder gar von Unglück heimgesucht werden: Penelope, Orpheus (und Eurydike), Alceste, Hypermestra. Sie wechselt das Thema und beginnt, Frauen, die Jupiter in verwandelter Gestalt gewaltvoll in Besitz genommen hat, zu weben, darunter Semele, und schliesslich Danaë, der sich Jupiter als Goldregen nähert. Jupiter wird im Gewebe durch Goldfäden (15, 177: *pluviam metalli*) materialisiert. Nicht einmal der Erguss goldenen Samens – gemeint ist das Weben von Goldfäden – erregt die Aufmerksamkeit Minervas, ‚provokante‘ Darstellungen mythischer Motive locken sie nicht aus der Reserve. Araneola registriert dieses Desinteresse mit einem nur leisen Anflug emotionaler Erregung. Sie ist gebildet und daher flexibel, also wechselt sie elegant und gleichsam mit einem Handgriff das Thema:

[...]

*cum virgo aspiciens vidit Tritonida verso
lumine doctisonas spectare libentius artes,
commutat commota manus et pollice docto
pingere philosophi victricem Laïda coepit
quae Cynici per menta feri rugosaque colla
rupit odoratam redolenti forpice barbam.* (15, 179–184)

[...] als die junge Frau aufsah und merkte, dass Minerva ihren Blick gewendet hatte und nun lieber auf gelehrte und auf das Wort rekurrierende Künste hinblickte,⁶³ da änderte sie erregt das Ziel ihrer Hände und begann, mit gelehrtem Daumen Laïs zu weben, die den Philosophen besiegt hatte, Laïs, die entlang des Kinns des rauen Kynikers sowie entlang von dessen faltenreichem Hals seinen übel riechenden Bart mit einer duftenden Schere stutzte.⁶⁴

Minerva bleibt die versuchte Provokation nicht verborgen. Sie tadelt Araneola mit dem Anflug eines Lächelns und ruft zur Sittsamkeit auf:

*subrisit Pallas castoque haec addidit ore:
non nostra ulterius ridebis dogmata, virgo,
philosopho nuptura meo, mage flammea sumens.*⁶⁵
hoc mater texat opus. (15, 185–188)

Nicht länger wirst du meine Lehrsätze verlachen, junge Frau, die du demnächst meinen Philosophen heiraten wirst, nimm lieber den Hochzeitsschleier. Dieses Werk hingegen mögest du deine Mutter weben lassen.

Hier ist zu fragen, was zur Intervention der Minerva und der Schranke führt, die sie der Weberin setzt. Araneola lässt von den alten, sattem bekannten

Mythen-Erzählungen ab und begibt sich auf eine andere Spielwiese, die Denkwerkstatt: im *templum* der Philosophie erklärt man die Weltordnung beginnend bei den Sieben Weisen bis hin zu Platon. Araneola nimmt mit ihrer Weberzählung den Diskurs um die Ordnung der Welt auf, wie ihn die – nach Ansicht Minervas – ‚legitime‘ Philosophie (*nostra* [...] *dogmata*) sanktioniert, um ihn um einen für sie wichtigen Aspekt zu ergänzen. Sie setzt beim ‚Saum‘ der Philosophie an und webt an ihm gleichsam weiter, indem sie an den Akt der ‚Zivilisierung‘, den die Hetäre Laïs am kynischen Philosophen Diogenes von Sinope vornimmt, erinnert und diesen webend nachstellt. Damit schliesst sie sozusagen an das ‚Ende‘ an, das die Adepten im Tempel der Philosophie, darunter der Bräutigam Polemius, für die rechte Lehre ‚gewebt‘ hatten:

Exclusi prope iam Cynici, sed limine restant;

ast Epicureos eliminat undique Virtus. (15, 124–125)

Nahezu ausgeschlossen sind bereits die Kyniker, doch verharren sie an der Schwelle; in jedem Fall aber grenzt *Virtus* die Epikureer aus.

Mit diesem ‚Websupplement‘, das sie dank ihres so umfänglichen wie kritischen Wissens in einem neuen, unerwarteten Kontext einbringen kann, artikuliert Araneola ihre Botschaft und demonstriert ihre umfassenden Kenntnisse: Die zeitgenössische Philosophie⁶⁶ blende das sinnliche Empfinden der Frau aus. Ein patriarchales Geschlechterverhältnis wird von Araneola erwartungsgemäss nicht infrage stellt, allerdings wird es um ein für sie nicht nebensächliches Moment ergänzt.⁶⁷

Araneola vermittelt mit ihrem ‚Websupplement‘,⁶⁸ mit dem sie Defizite des Philosophentempels – im Klartext geht es ihr die Kritik an einem kontrollierten Kanon – offenlegt, eine Botschaft, die sie mit Worten nicht vortragen kann. Doch verkörpert sie nicht eine Frau wie Ovids Philomela, die Gewalt erfahren hat und nur mittels Weben ihr Leid artikulieren kann. Sie thematisiert Wünsche, die ihre Sexualbeziehung betreffen und formuliert zugleich Kritik an die Adresse Minervas, da sie sich nach einem auch für die Sinne attraktiven Bräutigam sehnt. An Polemius, der als Liebhaber der Philosophie den Habitus eines strengen Philosophen angenommen hat und in kynischer Manier sein Äusseres vernachlässigt, kann sie keinen Gefallen finden. Minerva versteht das Anliegen, deutet allerdings Araneolas Ansinnen ihren Interessen als *pronuba* entsprechend um. Sie sieht nur die Unverzichtbarkeit einer funktionierenden Sexualität, damit das Brautpaar Nachkommenschaft zeugt. Sie ermahnt Araneola, sich auf die Hochzeit vorzubereiten und das Weben hintanzustellen, für Araneolas Vater möge die Mutter (und Ehefrau des Konsuls) eine Trabea weben. Auch Polemius drängt sie dazu, seine Rolle als Bräutigam anzunehmen.⁶⁹

Beschluss

Die Arachne in Ovids *Metamorphosen* wird dafür bestraft, dass sie eine

einzigartige, auf ‚wissenschaftlicher‘ Grundlage basierende Webtechnik beherrscht. Nicht zufällig stammt sie aus Kolophon und aus einem Familienverband, in dem sie die Gewebeherstellung erlernt hat. Sie steht für einen Erkenntnisfortschritt, mit dem nicht bloss Kritik an der Göttermoral intendiert ist. Der Regenbogenvergleich, mit dem bei Ovid die Webkunst Arachnes versinnbildlicht wird, verweist auf den Zusammenhang von Weben und der wissenschaftlichen Erklärung eines Kosmos, dessen mythisches Weltbild ausgedient hat. Arachne in einer xenophanischen Denktradition zu verorten, drängt sich im Zusammenhang mit dem Regenbogengleichnis auf. Wie produktiv die Frage von Erkenntnisfortschritt anhand der Erklärung des Regenbogens vorangetrieben werden kann, sollte sich übrigens über die Jahrhunderte, ja Jahrtausende hin immer wieder von neuem zeigen. So bricht u.a. mit Descartes eine neue Diskussion um den Regenbogen an.⁷⁰ Das Regenbogengleichnis wurde in der literarischen Rezeption der Arachne-Gestalt nicht weiter geführt. Auch spielte das herausragende Webkönnen der Frau aus Lydien in der literarischen Rezeption der lateinischen Spätantike keine Rolle mehr.⁷¹ Die spätantike ‚kleine‘ Arachne, Araneola, wird mit einem spezifischen Wissen um die Webkunst nicht länger in Verbindung gebracht. Sie repräsentiert die Weberin, die Arachne nach aussen hin nacheifert und nur zu gerne einen Wettkampf mit der Göttin aufnehmen würde, allerdings nur auf inhaltlicher, nicht auf technischer Ebene. Dafür wird sie von Minerva im Sinne eines höheren Interesses, hier ist es die Ehe, sanft korrigiert und freundlich an die von einer Braut erwartete *castitas* erinnert. Bezeichnend für die Weberin Araneola ist, dass ein Wechsel vom traditionellen Weben, in dem Mythen der bevorzugte Gegenstand sind, hin zur Philosophie erfolgt. Ein Zusammenhang zwischen Weben und Philosophie wird auf diese Weise insinuiert, indem das Weben nicht nur als Metapher für die Textproduktion, sondern auch für die Denkproduktion steht. Die spätantike Weberin manifestiert heiter ihre umfassenden Kenntnisse in und ihren kritischen Blick auf die Philosophiegeschichte.

Keines der in der Webliteratur fabrizierten Gewebe wird fertiggestellt, und wenn, wie die Webe Arachnes, dann wird sie zerstört.⁷² So bleibt auch Araneolas Webarbeit zu Themen der Götter- und Heroenwelt unvollendet. Doch ist ihr Webstück auf Vollendung ausgelegt? Ist es nicht vielmehr ‚nur‘ Ausdruck ihrer Versiertheit in der Mythologie und deren Kanonisierung in der Literatur, wenn sie Arachne nicht nur fortsetzt, sondern ergänzt und den Erzählbogen bis in die Spätantike verlängert, um implizit ein Weiterweben einzuprogrammieren? Gleich einer nimmermüden Spinne, die bestehende Gewebe zu ergänzen und zu korrigieren versteht, ist Araneola am Werk. Araneola und Minerva gelingt es sich zu verständigen, da sie beide dem gleichen Ziel zuarbeiten: einem sinnesfeindlichen und lustlosen Bräutigam den Weg in die Ehe zu weisen.

Literaturverzeichnis

Primärtexte

P. Ovidi Nasonis *Metamorphoses recognovit brevique adnotatione critica instruxit* R. J. Tarrant. Oxford 2004.

Sidoine Apollinaire. Tome 1. Poèmes. Texte établi et traduit par André Loyer. Paris 1960. Forschungsliteratur:

von Abrecht, Michael (1979) „L'épisode d'Arachné dans les Métamorphoses d'Ovide“, *Revue des Études Latines* 57, 266–277.

von Albrecht, Michael (2003) *Ovid. Metamorphosen*. Lateinisch/Deutsch. Herausgegeben und übersetzt von Michael von Albrecht. Stuttgart.

Sekundärliteratur

Blümner, Hugo (1912) *Technologie und Terminologie der Gewerbe und Künste bei Griechen und Römern*. Zweite, gänzlich umgearbeitete Auflage mit 135 in den Text gedruckten Holzschnitten. Bd. 1, Leipzig/Berlin.

Bömer, Franz (1976) *Publius Ovidius Naso. Metamorphosen. Kommentar Buch VI–VII*. Heidelberg.

Ballestra-Puech, Sylvie (2006) *Métamorphoses d'Arachné. L'artiste en araignée dans la littérature occidentale*. Genève.

Descartes, René (2006) *Les Météores*. Die Meteore. Faksimile der Erstausgabe 1637. Herausgegeben, übersetzt und kommentiert von Claus Zittel. Frankfurt am Main 2006.

Guipponi-Gineste, Marie-France (2008) *Poétique du tissage féminin: quelques figures de tisseuses d'Ovide à Claudien*, in Pierre Schnyder (éd.), *Metamorphoses du mythe. Réécritures anciennes et modernes des mythes antiques*. Paris: 197–215.

Harich-Schwarzbauer, Henriette (2011) „Gewebte Bilder – Textilekphrasen in Claudians Raub der Proserpina (Rapt. 1, 246–275)“, in Barbara Schellewald und Karin Krause (Hrsg.) *Bild und Text – Text und Bild im Mittelalter. Internationale Tagung 24.–27. Januar 2008 an der Universität Basel*. Köln: 29–39.

Harich-Schwarzbauer, Henriette (2014) „Die ‚Lust‘ der Poesie – Décadence in den spätantiken Epithalamien (Claudius Claudianus, c.m. 25 und Sidonius Apollinaris, c. 10–11; 14–15)“, in Marco Formisano und Therese Fuhrer (Hrsg.) *Décadence. „Decline and Fall“ or „Other Antiquity“*. Heidelberg: 133–149.

Harlizius-Klück, Ellen (2004) *Weberei als episteme und die Genese der deduktiven Mathematik. In vier Umschweiften entwickelt aus Platons Dialog Politikos*. Berlin.

Harlizius-Klück, Ellen (2007) „Nur nicht von einer Frau geboren werden ...“. Genealogisches zu Mathematik und Weberei in der Antike“, in *Penelope rekonstruiert. Geschichte und Deutungen einer Figur. Museum für Abgüsse klassischer Bildwerke*. München (Sonderausstellung des Museums für Abgüsse Klassischer

Bildwerke. München. 9. Oktober bis 15. Februar 2007): 121–147.

Harvey, R. A. (1981) *A Commentary to Persius*. Leiden.

Houriez, Annie (1995) „Arachné et Pallas, déesse sans sagesse“, *Uranie* 5, 57–74.

Kaufmann, Frank-Michael (1995) *Studien zu Sidonius Apollinaris*. Frankfurt a. M./Wien.

Ravenna, Giovanni (1990) *Le nozze di Polemio e Araneola (Sidonio Apollinare, Carmina XIV–XV)*, introduzione, testo critico e commento a cura di Giovanni Ravenna. Bologna.

Rosati, Gianpiero, „Form in Motion: Weaving the text in the Metamorphoses“, in Philip Hardie, Alessandro Barchiesi und Stephen Hinds (eds.) *Ovidian transformations. Essays on the Metamorphoses and its receptions*. Cambridge: 240–253.

Rosati, Gianpiero (2004) „La strategia del ragno, ovvero la rivincita di Aracne. Fortuna tardo-antica (Sidonio Apollinaire, Claudiano) di un mito ovidiano“, *Dictynna* 1, 63–82.

Schäfer, Christian (1996) *Xenophanes von Kolophon. Ein Vorsokratiker zwischen Mythos und Philosophie*. Stuttgart/Leipzig.

Uggeri, Lussorio G. (1966) „Sidonio Apollinare e un'iconografia di Diogene e Laide“, *SIFC*, 146–255.

¹ Die Gestalt der Weberin, die Geschichten darstellt – ihr Weg durch die antiken Literaturen kann und will hier nicht vollumfänglich nachgezeichnet werden – beginnt mit Helena (Homer, *Il.* 3, 125–128). Helena webt das aktuelle Geschehen, die Kämpfe, die sie ‚verschuldet‘. Von Kunstfertigkeit ihrer Handarbeit ist nicht die Rede, jedoch von der Grösse und der Pracht des Gewebes, mit dem sie beschäftigt ist. Nicht Helena, sondern Penelope wird zur archetypischen Weberin, die ihre Webe mit List einsetzt, als sie das Leichentuch für Laërtes webt. Inhalte ihrer Webe werden, anders als bei Helena, nicht geschildert (Homer, *Od.* 2, 93–195; 19, 137–147). Für diesen Strang der Motivgeschichte der Weberin vgl. auch Scheidegger Lämmle in diesem Band 165ff. Nicht weniger wichtig ist das Motiv der Kosmosweberin, das auf die Orphik zurückgeht und bei Euripides im *Ion* prominent hervortritt. Dazu Martin 138–140 in diesem Band.

² Ravenna 1990 und Rosati 2004 äussern sich zu diesem Punkt nicht.

³ Z. B. Catull, c. 23, 2; c. 25, 3; Plin. *nat.* 11, 24, 79ff; Seneca *ep.* 121, 22.

⁴ Claudian, in *Eutrop.* 1, 273–276. Die mit den Homonymen *telum* (Wurfgeschoss, Krieg) – *tela* (Webstuhl, Haus) operierende Antithese bringt diese symbolische Zuschreibung auf den Punkt.

⁵ Claudian, in *Eutrop.* 2, 380–382 über Leo, einen Gefolgsmann des Eunuchen Eutropius: „[...] *abundans/corporis exiguusque animi, doctissimus artis quondam lanificae, moderator pectinis unci* [...].“

⁶ Vergil, *Aen.* 8, 409–418 bringt für den Eifer des Vulcanus den Vergleich mit einer Hausfrau, die des Nachts die Mägde am Spinnrocken antreibt und so für den Lebensunterhalt sorgt, um ihr Ehebett keusch zu halten. Claudian (*in Eutrop.* 2, 370–375) greift zum Vergleich mit jungen, von der Arbeit erschöpften Weberinnen, denen von der Aufsicht keine Rekreation vergönnt und die Teilnahme am Treiben eines Festtags verwehrt wird, worauf die Mägde die Webfäden in Unordnung bringen und ihre Tränen mit dem Gewebe trocknen. Eine Umkehr des Motivs der Minyastöchter, die das Weben nicht unterbrechen und so die Teilnahme am Kultgeschehen für Bacchus verweigern, liegt nahe (Ovid, *Met.* 4, 1–35; 389–390).

⁷ Vgl. Guipponi-Gineste 2008, 197–215 (mit umfassender Literaturübersicht zu Ovids Arachne); zur Transgression Arachnes 208.

⁸ Kunst und Fertigkeit werden im poetischen Text nicht scharf unterschieden.

⁹ Allgemeine Beobachtungen zu Araneola bei Ravenna 1990. Auf seine Kommentierungen wird im Einzelfall hingewiesen.

¹⁰ Rosati (2004, 75) versteht sie als eine versöhnliche Nachfolgerin der Arachne. Der aufbegehrende Zug an Araneola werde nicht gänzlich getilgt, werde jedoch mithilfe der Eros-Thematik ironisch überformt und scherzhaft abgemildert.

¹¹ Der Neid der Minerva auf Arachne war bekannt. Vgl. Vergil, *Georg.* 4, 246f.: „*aut invisā Minervae / laxos in foribus suspendit aranea cassis*“ (über die Spinne, die sich als unliebsamer Gast in Bienenwaben einnistet).

¹² Damit reiht sie sich ein in die Traditionslinie der Symbolgestalten weiblicher Weisheit, beginnend bei der Göttin Athena bis hin zur spätantiken Philosophin Hypatia.

¹³ Vgl. auch an exponierter Stelle, Vers 133: „*Idmoniae Arachnes*“. Zum höchst seltenen und zugleich reich konnotierten Namen Idmon vgl. Bömer 1976, 13–14.

¹⁴ Zu „*pingere acu*“ vgl. Harich-Schwarzbauer 2011, 35. „*Hasta*“ steht wiederum für das Webschiffchen bei Statius, das Achill bei dessen der Webarbeiten auf Scyrus (*Achill.* 261) in Händen hält. Vgl. insbesondere Harlizius-Klück 91 in diesem Band, die betont, dass antike Webarbeit mit Sticken kaum zu tun hatte. Die Ansicht Blümners (1912, 158), dass man in der Antike kompliziertere Muster nicht weben, sondern nur aufsticken konnte, ist somit definitiv überholt.

¹⁵ So noch von Albrecht 2006, 281 zu Vers 23 (*pingebat acu*): „oder mit Nadel Bilder sticken“. Bömer 1976, 16 führt in dieser Frage nicht weiter. Für ihn ist *pingere acu* gleichbedeutend mit ‚sticken‘, müsse sich aber an dieser Stelle, wo es ausdrücklich um das Weben gehe, „(in einmaliger Bedeutungsabwandlung) auf die ‚Buntwirkerei‘ (HAUPT-EHWALD) beziehen“.

¹⁶ Zur hohen Konzentration, welche die Musterweberei erfordert, vgl. Harlizius-Klück 95 in diesem Band.

¹⁷ Met. 4, 32–415.

¹⁸ Met. 4, 39–41: „*utile opus manuum vario sermone levemus / perque vices aliquid, quod tempora longa videri/non sinat, in medium vacuas referamus ad aures.*“

¹⁹ Met. 4, 54: „*talibus orsa modis lana sua fila sequente*“ (erste, namenlose Erzählerin); Met. 4, 275: „*quae radio stantis percurrens stamina telae*“ (Alcithoe, die dritte Erzählerin).

²⁰ Die Autonomie der Arachne betont auch Ballestra-Puech 2006, 34. Allerdings bezieht sie diese Autonomie auf die fehlende soziale Integration der Arachne, die verhindere, dass sie im Konflikt Rat und Unterstützung erhalten könne. Gegen Ballestra-Puech spricht, dass Arachne Mitglied einer Wollverarbeiterfamilie ist.

²¹ Vom Talent Arachnes spricht etwa Gineste 2005, 205.

²² Von Albrecht (1979, 272) hält mit Blick auf die Verse 6, 1–4 zu Recht fest, dass Arachne chancenlos ist, da Minerva Genugtuung sucht, noch bevor sie einen Konflikt identifiziert und ein Gegenüber für eine Auseinandersetzung gefunden hat.

²³ Vgl. die Mahnworte der als Alte verkleideten Pallas Athene: „*cede deae [...] temeraria*“ (6, 30).

²⁴ Dazu ausführlicher im Abschnitt zum Regenbogengleichnis.

²⁵ Met. 6, 14–18. Die Nymphen kapitulieren allerdings, als sie Minervas ansichtig werden. Die Ablöse eines mythischen Weltbildes ist, so möchte ich daraus folgern, noch nicht reif (Met. 6, 44).

²⁶ Später, Met. 6, 574–578, webt Philomela die Vergewaltigungen durch ihren Schwager als Botschaft an Procne. Sie verkörpert die tragische Variante der listigen Weberin.

²⁷ Met. 6, 60: „*brachia docta movent studio fallente laborem.*“

²⁸ Dazu Bömer 1976, 25.

²⁹ Vgl. Bömer 1976, 25.

³⁰ Met. 6, 66–67: „*transitus [...] spectantia lumina fallit [...] tamen ultima distant*“.

³¹ Vgl. Rosati 1999, 244: „This series of three tales, told by three narrators, is punctuated by two brief connecting passages [...] which, on the vertical axis [...] permit the ‘horizontal’ insertion of three interlaced narrative voices which graft the weft onto the warp.“

³² Eine ähnlich argumentierende, wissenschaftlich orientierte, physikalische Erklärung des Regenbogens legt bereits Lukrez (6, 524–526) vor, wenn er mit dem Zusammenprall von Licht und Regentropfen (in Form von Wolken) den Farbeffekt erklärt: „*hic ubi sol radiis tempestatem inter opacam / adversa fulsit nimborum aspergine contra, / tum color in nigris existit nubibus arqui.*“

³³ DK 68, 64, 26–34 (Alex. Aphrod., *de mixt.* 2). Dazu Harlizius-Klück 105 in diesem Band.

³⁴ Die Verwendung von „*argumentum*“ ist auffällig bis irritierend, „*vetus argumentum*“ kann auch im Sinne von ‚obsoletem Inhalt/Stoff‘ verstanden werden. Zum Bedeutungsspektrum von *argumentum* vgl. Bömer 1976, 26 z. St.

³⁵ *Met.* 6, 127–128: „*ultima pars telae tenui circumdata limbo/nexilibus flores hederis habet intertextos.*“

³⁶ Schäfer 2006, 218 schliesst – mit Blick auf Epikurs Vita – die „Möglichkeit einer philosophischen kolophonischen Lehrtradition“, nicht aus, mit der Xenophanes in Verbindung gebracht werden müsste.

³⁷ Zum ‚Aufklärer‘ Xenophanes siehe Schäfer 1996, insb. 105–142.

³⁸ Vgl. Schäfer 2006, 92, mit Anm. 4; 101–102.

³⁹ Vgl. Schäfer 2006, insb. 148–149.

⁴⁰ Vgl. Schäfer 2006, 123–128.

⁴¹ Vgl. Schäfer 2006, 122.

⁴² DK 21 B32. Eine weitergehende Interpretation dieses Fragments bei Schäfer 2006, 136–137.

⁴³ Bömer 1976, 11–12 geht auf diesen Gesichtspunkt bei der Frage nach den Quellen Ovids nicht ein. Immerhin spricht er von einer Konkurrenz von kleinasiatischer und athenischer Kunst und Kunstfertigkeit. Auch Ballestra-Puech 2006 äussert sich in ihrer umfänglichen Sondierung diverser antiker Arachne-Traditionen zur Verbindung zu Kolophon nicht.

⁴⁴ *Cic. nat. deor.* 1, 28.

⁴⁵ Vgl. Schäfer 2006, mit Anm. 3 (zur grossen Resonanz des Xenophanes bei den Dichtern); 218–219 (zu Parallelen zwischen Xenophanes und Lukrez bei der Erklärung meteorologischer und astronomischer Phänomene im Kontext der Divinisationskritik).

⁴⁶ Ovid greift Elemente der stoischen Triblehre auf. Arachne ist stark und unbeirrt aufgrund ihres *consilium*. Es bleibt bei einem Anflug der Gesichtsröte, als die Alte sich als Minerva zu erkennen gibt (*Met.* 6, 45–47).

⁴⁷ Vgl. *Met.* 6, 40: „*consilii satis est in me mihi*“. Zum *consilium* der Arachne vgl. auch Houriez 1995, 57 und 63. Houriez lotet *consilium*, welches sie als religiösen Entscheid interpretiert, und die damit verbundene Entscheidung Arachnes nicht zufriedenstellend aus. Ihre Interpretation, die den singulären Ort der Arachne-Episode für die *Metamorphosen* beleuchten möchte, bleibt wichtige Prämissen schuldig, so u.a. die Erklärung auf Seiten 61–62, was denn eine Tapiserie, in der sie eine Analogie zur Erzähltechnik auszumachen glaubt, sei, und welchem Herstellungsverfahren sie folgt.

⁴⁸ *Met.* 6, 26–45.

⁴⁹ Vgl. beispielweise *Cic. Tusc.* 5, 23, 24 (Archimedes); Vergil *ecl.* 3, 40; *Aen.* 6, 849.

⁵⁰ *Met.* 6, 144–145.

- ⁵¹ Nat. 11, 80.
- ⁵² Zur wissenschaftlichen Grundlegung des Webens siehe Harlizius-Klück 2007, 126ff. und Harlizius-Klück 2004.
- ⁵³ Plin., nat. 11, 80–84.
- ⁵⁴ Bereits Demokrit (fr. 154 DK) leitet die Webkunst von der Spinne ab (vgl. Rosati 2004, 68. Dort auch weitere Stellenverweise auf die Herkunft der Webkunst von der Spinne).
- ⁵⁵ Das Diminutiv *araneola* findet sich bei Cic. nat. deor. 2, 123; *araneolus* bei Vergil, Culex 2. Zu den prosodischen Möglichkeiten, den Namen Araneola im Hexameter zu integrieren vgl. Rosati 2004, 66.
- ⁵⁶ Vgl. die webende Proserpina bei Claudian, *De raptu Proserpinae* 1, 246–270 sowie Klebs in diesem Band 209ff.
- ⁵⁷ Ob Araneola tatsächlich der Individualname der Frau war, die aus senatorischem Adel stammte und deren Vater und Grossvater Konsuln gewesen waren, lässt sich wohl nicht definitiv sagen. Zu Araneola und Polemius vgl. Kaufmann 1995, 281; 336.
- ⁵⁸ Der Abschnitt über den ‚Tempel‘ der Philosophie, den Polemius besucht, ist an Versen umfänglicher als der ‚Tempel‘ der Weberinnen.
- ⁵⁹ Purpur steht für Iupiter, ein grünliches Blau für Neptun, der durch seinen Sohn Glaucus repräsentiert wird (126–132).
- ⁶⁰ C. 15, 146–147: „laborat [...] Minerva“.
- ⁶¹ Eine mögliche an Ovid orientierte Erwartungshaltung der Rezipienten auf den Erzählverlauf wird somit ‚erledigt‘. Zu dieser Mythenkorrektur vgl. Rosati 2004, 71–72.
- ⁶² Rosati (2004, 71–72) beschränkt den panegyrischen Duktus auf den unproblematischen Verzicht Minervas, sich auf einen Wettkampf einzulassen.
- ⁶³ Ich folge der Interpretation Ravennas 1990 z. St. Dazu auch Rosati 2004, 74, Anm. 27.
- ⁶⁴ Intertextualität mit Persius 1, 133 liegt vor. Persius wünscht sich für seine Satire einen kultivierten, einen römischen Leser, der sich nicht damit begnügt, schon zu lachen, wenn eine frivole Hetäre einem Kyniker den Bart stutzt („*si Cynico barbam petulans nonaria vellet*“ – d.h. eine Hetäre, die ab der neunten Stunde ihre Arbeit verrichtet; oder: eine Teilnehmerin des ausgelassenen Frauenfestes der *Nonae Caprotinae*). Persius gibt vor, Gebildete aus seinem Leserkreis auszuschliessen, lässt dann aber ein Plädoyer für das Wissen um die Arithmetik, die überaus voraussetzungsreich ist, folgen. Zusammengefasst bekundet er grösste Sympathie für einen gebildeten Leser. Dazu Harvey 1961, 54 z. St.
- ⁶⁵ Die Interpunktion wurde gegenüber Loyen (1960, 118, z. St.) geändert.
- ⁶⁶ Zum philosophischen Kanon, der im Tempel der Philosophie gelehrt wird,

vgl. c. 15, 36–125.

⁶⁷ Vgl. Diog. Laërt, 2, 74–75: Nach Sotion hat Diogenes von Sinope mit Laïs verkehrt und auf eine entsprechende Kritik geantwortet: „Ich besitze (d.h. verkehre) mit Laïs, bin aber nicht von ihr besessen. Das Lustverlagen soll man beherrschen, nicht aber die Abstinenz“. Zu Diogenes und Laïs bei Sidonius vgl. Uggeri 1966, 246–255.

⁶⁸ Dazu Harich-Schwarzbauer 2014, 143–145.

⁶⁹ C. 15, 188–191.

⁷⁰ René Descartes, *Les Météores* 1637, Discours huit: de l’arc-en-ciel (216–267). Descartes’ Theorie wurde verworfen. Danach stellte Emond Halley 1700 die Frage der Theorie des Lichts neu, Isaac Newton folgte kurz darauf 1704. Beobachtungen zum Regenbogen stellten für die Debatte um die Theorie des Lichts auch bei Halley und Newton einen wichtigen Gegenstand ihrer Beobachtungen dar.

⁷¹ Kein Eintrag dazu bei Ballestra-Puech 2006.

⁷² Dazu Scheidegger Lämmle 196.

IV
METAPOETIK

Einige Pendenzen. Weben und Text in der antiken Literatur

Cédric Scheidegger Lämmle

Im dritten Buch von Homers *Ilias* tritt die Götterbotin Iris in der Gestalt einer Verwandten an Helena heran (Hom. *Il.* 3,125–128):

τὴν δ' εὖρ' ἐν μεγάρῳ· ἥ δὲ μέγαν ἰστὸν ὕφαινε
δίπλακα πορφυρέην, πολέας δ' ἐνέπασσεν ἄεθλους
Τρώων θ' ἱποδάμων καὶ Ἀχαιῶν χαλκοχιτώνων,
οὓς ἔθεν εἵνεκ' ἔπασχον ὑπ' Ἄρηος παλαμάων

Sie fand sie im Gemach: Dort webte sie ein grosses purpurnes Doppelgewand, in das sie die vielen Kämpfe der rossezähmenden Troer und der erzgewandeten Achaier einfügte, die diese ihretwegen von der Hand des Ares durchlitten.

Das Sujet von Helenas Tuch – es ist die erste Webarbeit, von der wir in der *Ilias* ausführlich erfahren – ist aufschlussreich: Die „Kämpfe der rossezähmenden Troer und der erzgewandeten Achaier“ werden noch immer ausgefochten, als die Weberin ihrer Arbeit nachgeht. Und wie es die knappe Formulierung in Vers 128 (ἔθεν εἵνεκ' – *ihretwegen!*) auf den Punkt bringt, ist sie selbst integraler Bestandteil des von ihr dargestellten Geschehens. Vor allem aber ist Homers *Ilias*, das Werk, das von Helenas Webarbeit erzählt, seinerseits zu grossen Teilen eine Darstellung der Kämpfe von Troern und Achaiern. Wie etwa Nünlist schreibt, besteht „[z]wischen der Thematik von Helenas Gewebe [...] und der Thematik der gesamten *Ilias* [...] eine augenfällige Analogie“ (1998, 84).¹ Sie wird umso auffälliger, als Helena im Fortgang der Szene ihr Gemach verlässt, um von den Mauern Trojas das Kampfgeschehen zu betrachten, das nun vom Erzähler minutios geschildert wird: Helenas Webe und Homers Worte stehen sich direkt gegenüber.² Diese Übereinstimmung wurde schon von der antiken Homer-Exegese erkannt und beschrieben.³ Ein treuherziger Erklärer soll gar erwogen haben, ob der Barde seine Geschichte vom hier erwähnten Tuch-Bild abgekupfert habe.⁴ Ganz ähnlich wird die Episode in modernen Interpretationen meist als bestätigender Beleg, wenn nicht als Urszene der Identifizierung von Web- und Wortarbeit in Anspruch genommen.⁵

Die Verbindung von Weben und Dichten hat eine lange Geschichte und lässt sich schon in den ältesten Sprachen und Sprachschichten nachweisen. So stellt etwa Durante fest, dass „vielleicht keine Kunstfertigkeit [...] eine grössere Zahl an Metaphern im indogermanischen Sprachgebiet hervorgebracht hat“ (1968,

272–273) als das Weben, wobei ihrem Bezug auf Worte und Dichtung besondere Prominenz zukomme: „Das verbreitetste dieser Bilder ist [...] das des literarischen ‚Webens‘, das nicht auf die indogermanischen Sprachen allein beschränkt ist“ (*ibid.*). Im Griechischen entfaltet sich das Bild des Webens als Metapher für Dichtung vollends mit der archaischen Lyrik;⁶ hier etabliert es sich als fester Bestandteil poetologischen Sprechens und wird von der Tradition – über die lateinische Literatur bis in die Moderne – selbstverständlich mit- und weitergeführt, bis es in der Formation des Begriffes ‚Text‘ aufgeht. Die Auflösung der metaphorischen Beziehung zugunsten einer einebnenden Gleichsetzung droht aber, die Metapher selbst ausser Acht zu lassen. Ziel des vorliegenden Beitrags ist es darum, die Triftigkeit und spezifische Leistung der Webemetapher, aber auch ihre Brüchigkeit, näher zu betrachten und dabei zu beleuchten, wie in ihr unterschiedliche Aspekte des literarischen Schaffens spannungsvoll gegenübergestellt und aneinander gemessen werden – Verwerfungen der metaphorischen Beziehung, die bis in die neueste Geschichte des Text-Begriffes hinein wirksam sind.⁷

Schon in der Erzählung von der webenden Helena zeigen sich Indizien einer wesentlich brüchigeren Beziehung zwischen Web- und Wortkunst: Beachtenswert ist besonders der Umstand, dass das Ende von Helenas Darstellung in der *Ilias* offenbleibt: Helenas Arbeit ist in vollem Gang (so die Imperfekta ὄφαινε, 125, ἐνέπασσεν, 126). Wenn sie aus dem Gemach tritt und sich die Kämpfe ansieht, bleibt ihr Tuch unvollendet am Webstuhl zurück.⁸ Wird ihre Darstellung von den Ereignissen vor Troja eingeholt? Liegt ein *paragone* vor, in welchem der Dichter des Epos die Darstellungsleistung der Bildwirkerei auf die Plätze verweist? Verbirgt sich hinter der Funktionsgleichheit der beiden Arbeiten doch eine kategoriale Differenz? Dass Helenas Webarbeit nie vollendet wird, scheint die zweite ausführliche Webeszene der *Ilias* zu bestätigen: Im zweiundzwanzigsten und also *drittletzten* Gesang der *Ilias*, findet Helenas Webe aus dem *dritten* Gesang ein eng bezogenes Gegenstück, wenn Andromache beim Weben gezeigt wird (*Il.* 22,437–459).⁹ Andromaches Beschäftigung wird vom Lärm unterbrochen, der in Troja die Nachricht von Hektors Tod begleitet (447–448):

κωκυτοῦ δ' ἤκουσε καὶ οἰμωγῆς ἀπὸ πύργου·

τῆς δ' ἐλελίχθη γυῖα, χαμαὶ δέ οἱ ἔκπεσε κερκίς·

Da vernahm sie vom Turm lautes Klagen und Stöhnen; ihre Knie wurden weich und das Weberschiffchen entglitt ihrer Hand und fiel zu Boden.

Das pathetische Detail des Weberschiffchens, das der Hand entgleitet, setzt die Gefährdung von Trojas gesellschaftlicher und symbolischer Ordnung ins Bild, die Hektors Tod mit sich bringt. Zugleich zeigt die Szene explizit, wie die Webarbeit abbricht, und liest sich damit auch als Kommentar zum unbestimmten Ende von Helenas Webarbeit. Dass in der *Ilias* damit zwei Webeszenen problematisch bleiben, ist auffällig; und doch handelt es sich nicht

um Einzelfälle. Vielmehr liesse sich in der griechisch-lateinischen Literatur eine Motivgeschichte der gefährdeten, problematischen und scheiternden Webarbeiten nachzeichnen: In Ovids *Metamorphosen*, von denen später die Rede sein wird, scheitern sowohl die Minyas-Töchter wie die stolze Arachne an ihrer Arbeit (Ov. *Met.* 4,1–415; 6,1–145), Claudians Proserpina lässt ihr Weltengewand unfertig am Webstuhl zurück;¹⁰ Sidonius' Araneola wird von Minerva sanft, aber entschlossen vom Weben abgerufen,¹¹ und das Gewebe von Nonnos' Aphrodite findet ein desaströses Ende.¹² Es liegt auf der Hand, dass sich die Webelist der odysseischen Penelope, deren Arbeitseifer zu gleichen Teilen der Herstellung des Leichentuchs und dessen Zerstörung gilt, bestens in diesen Zusammenhang fügt.¹³

Es kann nicht das Ziel dieses Beitrags sein, eine solche Motivgeschichte zu schreiben. Vielmehr soll gezeigt werden, wie literarische Szenen des Webens und besonders die Darstellung der *scheiternden* Webarbeit dazu taugen, das ‚metaphorische Potential‘ des Webens zu reflektieren und seine Inanspruchnahme als Bild für Literatur zu problematisieren: Hier wird das Verhältnis von Web- und Dichtkunst jenseits ihrer Identifizierung, wie sie aus der Geschichte der Metapher mit scheinbarer Selbstverständlichkeit abgeleitet wird, als eine spannungsvolle und dynamische Beziehung fassbar. Dazu soll zunächst die Arbeit am Webstuhl selbst und ihre spezifische Struktur in den Blick genommen werden, wobei zu zeigen ist, dass hier der Zusammenhang zwischen der Prozessualität der Arbeit und ihrer materialen Konkretion von einer besonderen Geschlossenheit geprägt ist, die das Weben von anderen künstlerischen und handwerklichen Praktiken, nicht zuletzt dem Schreiben, unterscheidet: Sie zeigt sich material im Gefüge der komplex miteinander verbundenen Fäden, andererseits aber in der Ordnung und Schlüssigkeit des Arbeitsvorgangs, dem sich dieses Gefüge verdankt (I). Es sind diese beiden Aspekte der Webarbeit, die, stets in unterschiedlicher Gewichtung, der Inanspruchnahme des Webens als Bild für die Literaturproduktion zugrundeliegen: Um diese Analyse zu illustrieren, werde ich zunächst mit dem spätantiken Gittergedicht eine Literaturform betrachten, in dem die Bildwelt des Webens besonders die materiale Geschlossenheit von Texten zum Ausdruck bringt (II), ehe ich anhand einer Anzahl von Belegen verschiedener Textsorten und Gattungszusammenhänge zeige, dass durch das Weben andere, über das Material hinausgehende Formen von Geschlossenheit (etwa die Kohärenz des Schreib- oder Leseprozesses, der schlüssigen Argumentation usw.) zur Sprache gebracht werden (III). Zuletzt sollen auf dieser Grundlage die Webeszenen in den *Metamorphosen* Ovids betrachtet und als ein Ausloten dieses Widerstreits – zwischen der konkreten, materialhaften Abgeschlossenheit und der idealen Schlüssigkeit eines literarischen Textes – erklärt werden (IV).

Zu einer Poetik des Webens

Für das Verständnis der antiken (und nach-antiken) Metaphorik des Webens ist

es zunächst unverzichtbar, die Arbeit des Webens selbst, wie sie für die antike Welt vorauszusetzen ist, und ihre spezifische Struktur in den Blick zu nehmen. In den letzten Jahrzehnten haben neben der archäologischen Fundauswertung die Auseinandersetzung mit literarischen Quellen und den dort getroffenen terminologischen Differenzierungen sowie die experimentelle Arbeit an rekonstruierten Arbeitsgeräten unser Wissen um die Arbeitsvorgänge und -techniken entscheidend erweitert:¹⁴

Die Herstellung eines Stoffes ist ein hochkomplexer Vorgang, der handwerkliches Geschick und ein umfassendes Wissen, nicht zuletzt profunde mathematische Kenntnisse voraussetzt; indes hat die Komplexität des Webens wenig mit den dazu benötigten Gerätschaften zu tun – ein antiker Webstuhl ist nichts anderes als ein einfaches Gerüst von Stangen und Balken –, sondern sie ergibt sich einzig aus der Handhabung und Einrichtung der Fäden:¹⁵

[A] loom is essentially more a method or a process than a thing. [...] It is customary to say that cloth is woven „on a loom“, but once the cloth is woven and removed, what is left is hardly a loom. *The loom materializes temporarily in the process of weaving and is not necessarily separable in thought from either process or product* (Edmunds [2012]; Herv. CSL).¹⁶

Die Arbeit des Webens setzt einen absoluten Anfang, in dem der Webstuhl überhaupt erst als Webstuhl konstituiert wird. Nichts ist der Arbeit selbst vorgängig, die sich, vom ersten Handgriff an, als zusammenhängender und streng linear verlaufender Prozess verstehen lässt.¹⁷ Während dies im Grundsatz für jegliche Webearbeit gilt, hat es für die Arbeit am aufrechtstehenden Gewichtwebstuhl, wie er in der griechisch-römischen Antike gängigerweise Verwendung fand, besondere Gültigkeit: Wie verschiedentlich gezeigt wurde, ist hier der erste Arbeitsschritt von entscheidender Bedeutung: In einer eigenen Technik – etwa in Brettchenweberei – wird zunächst ein nach einer Seite offenes Band gewebt, das dann der Länge nach am Tuchbaum des Webstuhls befestigt wird (vgl. Abb. 9.1). Das Band wird so zum Anfangssaum des eigentlichen Gewebes, und seine Schussfäden fungieren als Kettfäden im neu entstehenden Stoff, wo sie zu Gruppen zusammengefasst, geordnet und mit Gewichten gespannt werden (vgl. Abb. 9.2). Die Anlage der Webekante und die Ordnung der Kettfäden bestimmen wesentlich die Struktur des späteren Tuches.¹⁸ Die Einrichtung des Bandes umfasst damit *zugleich* den Anfang der Stoffherstellung wie auch die verbindliche Planung und Prädisposition des ganzen Gewebes. Entsprechend sind die antiken *termini technici* für diesen Vorgang, im Griechischen διάζομαι und im Lateinischen *ordior*, wie etwa auch ihre deutschen Entsprechungen, ‚entwerfen‘ und ‚anzetteln‘, bald auf jegliche Formen ‚planvollen Beginns‘ übertragen worden.¹⁹

Eine Besonderheit des so hergestellten Gewebes ist der Umstand, dass es mit dem Anfangsband oben abgeschlossen ist und somit drei geschlossene Kanten aufweist; die Erweiterung des Stoffes beim Weben erfolgt allein in der Richtung

der Webgewichte. Durch die fest gesponnenen, starken Kettfäden werden dann die weicheren Schussfäden geführt und lassen so den Stoff vom Anfangsband her kontinuierlich anwachsen.²⁰ Erreicht das Gewebe schliesslich den gewünschten Umfang, kommt der Webevorgang mit dem Abschneiden des Stoffes vom Tuchbaum, dem Abtrennen der Gewichte von den Kettfäden und der Verarbeitung der Kettfadenenden zum Abschluss.²¹ Solange das Gewebe nicht vom Webstuhl getrennt ist, sondern noch immer vom Tuchbaum hängt, kann es potentiell weitergewebt werden und sein Status bleibt fragwürdig. Ein deutlicher Beleg hierfür sind die unbeholfenen Versuche der Juristen, fertige und unfertige Stoffe zu unterscheiden, wenn es bei Erbstreitigkeiten um die Bestimmung der Erbmasse geht (Ulpian, Dig. 34,2,22):

vestimentum id est quod detextum est, etsi desectum non sit, id est si sit consummatum. quod in tela est nondum pertextum vel detextum, contextum appellatur. quisquis igitur vestem legaverit, neque stamen neque subtemen legato continebitur

Ein Gewebe ist das, was zu Ende gewebt ist, auch wenn es noch nicht [vom Webstuhl] abgeschnitten ist; was am Webstuhl noch nicht durchgewebt oder zu Ende gewebt worden ist, heisst Anwebe [*contextum*]. Wer also das Textilgut [*vestis*]²² hinterlässt, in [dessen] Hinterlassenschaft werden weder Kett- noch Schussfaden mit eingeschlossen.

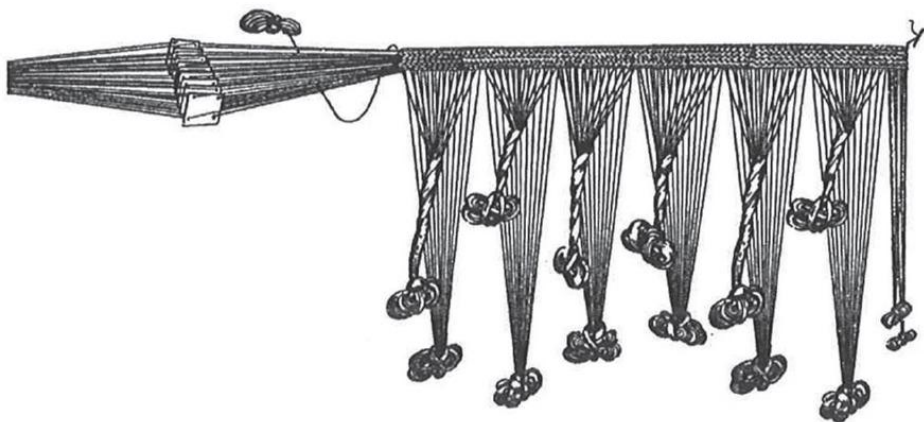


Abb. 9.1: Harlitzius-Klick (2004, 108 Abb. 13), nach Schlabow; vgl. auch Schlabow 1951, 195–196 m. Abb. 42–43.

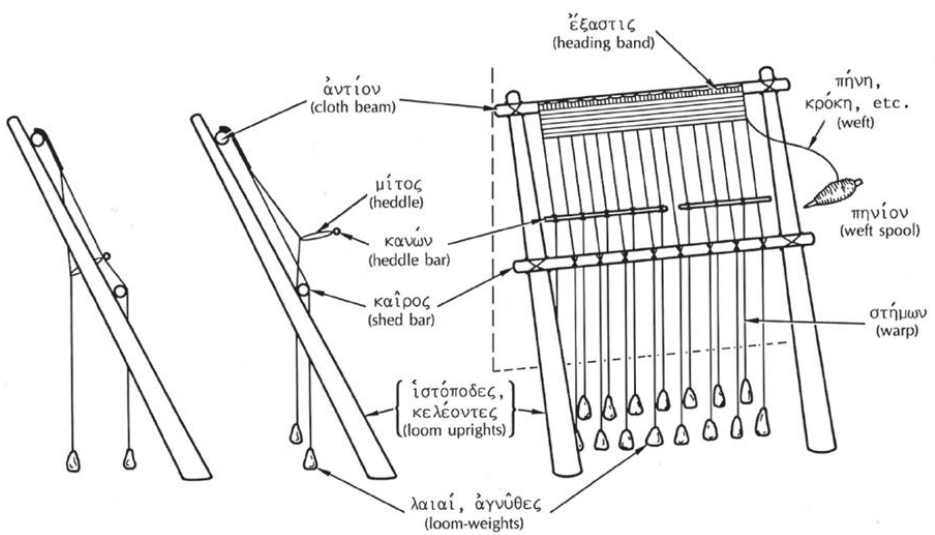


Abb. 9.2: Barber (1991, 270).

Erst nach dem Akt des Abschneidens kann ein Gewebe zweifelsfrei und jenseits solcher Definitionsakrobatik als fertiggestellt gelten.²³

Neben die betonte Prozessualität und Linearität des Vorgangs vom ersten bis zum letzten Handgriff, aber mit dieser eng zusammenhängend, tritt als zweites Charakteristikum der Webarbeit ihre instantane Materialisierung: Die Webarbeit schlägt sich unmittelbar und verbindlich im Material nieder; sie ist jenseits ihrer materiellen Konkretion nicht zu denken. Das gilt auch für die Weberei als Darstellungskunst: Wenn ein Gewebe bildliche Darstellungen aufnimmt, lässt sich dennoch keine Unterscheidung zwischen Bildträger und Sujet treffen. Das im Gewebe Dargestellte ist immer zugleich sein eigener Bildträger und kommt erst im komplexen Verhältnis der sich überkreuzenden Fäden zustande.²⁴ Die Arbeit des Webens präsentiert sich damit als eine gleichsam ideale Verbindung und Konvergenz eines kohärenten und irreversiblen Produktionsvorgangs und der materiellen Festgelegtheit und Geschlossenheit des Produktes: So wird etwa ein Fehler beim Anzetteln des Webstuhls sich unweigerlich durch das gesamte Gewebe ziehen, es sei denn, das Gewebe wird bis zur fehlerhaften Stelle aufgelöst und erneut gewebt.²⁵

Dass die Webarbeit als zugleich geordneter und in sich geschlossener Vorgang aufgefasst wurde, lässt sich aus einer Stelle bei Plautus ersehen (Plaut. *Pseud.* 394–405). Der Sklave Pseudolus hat im gleichnamigen Stück leichtsinnig versprochen, dem Liebesleiden seines Herrn mit der Beschaffung einer grösseren Geldsumme ein Ende zu setzen. Ratlos, wie er vorgehen soll, kontrastiert Pseudolus die eigene Aporie mit der planmässigen Arbeit des Webers (*Pseud.* 399–400 [Pseudolus zu sich selbst]):

neque exordiri primum unde occipias habes
neque ad detexundam telam certos terminos

Und du weisst nicht, wo du dich zuerst ans Anzetteln machen sollst, noch kennst du das feste Ziel für die Fertigstellung deines Stoffes.

Weben wird hier als Prozess vorgestellt, der von einem klar bestimmten Beginn auf ein ebensolches Ende zuläuft (*ad certos terminos*). Bezeichnenderweise ist es die Arbeit des Dichters, die Pseudolus in der unmittelbaren Fortsetzung des Gedankens dem Weben entgegensetzt (*Pseud.* 401–405):

*sed quasi poeta, tabulas cum cepit sibi,
quaerit quod nusquamst gentium, reperit
tamen,
facit illud veri simile, quod mendacium
est,
nunc ego poeta fiam: viginti minas,
quae nusquam nunc sunt gentium, 405
inveniam tamen.*

Aber wie ein Dichter, wenn er seine Tafeln zur Hand nimmt, Dinge sucht, die's nirgends gibt, und sie dennoch findet, und der Wahrheit gleichmacht, was erlogen ist, so will ich jetzt zum Dichter werden! Die zwanzig Minen, die's nirgendwo gibt, find ich trotzdem!

Wenig überraschend sind es die Freiheit zur Improvisation und besonders die Lizenz zur Lüge, die für einen *Pseudolus* den Vorzug des Dichterlebens ausmachen. Im Rahmen seiner kruden Fiktionalitätstheorie kommt der verschmutzte Sklave aber auch auf die mediale Verfasstheit der Dichtung zu sprechen: Am Anfang der Findkunst von Pseudolus' Lügendichter steht die Schreibtafel (*tabulas cum cepit sibi*, 401).

Wie die beiden zentralen Momente des Webens, die Schlüssigkeit des Vorgangs und die Geschlossenheit des Materials, im metaphorischen Bezug auf die Dichtung gewichtet und zu einander in Bezug gesetzt werden, hängt wesentlich von deren jeweiliger Verortung in der Schrift- und Schreibkultur ab.²⁶ Allenfalls einer ursprünglich mündlichen *composition-in-performance*, bei der ein Dichter sein Lied zugleich ersinnt und singt, würden wir gleichermassen die Linearität und Irreversibilität, die Schlüssigkeit und Geschlossenheit, zuschreiben, welche die Weberei auszeichnen: Auch hier müsste die „Herstellung“ des Lieds notwendig linear erfolgen und wären die Möglichkeiten zur Korrektur des Gesagten sehr beschränkt.²⁷ Sobald aber das Medium Schrift zur Verfügung steht, verliert oder verlagert sich die Ähnlichkeit zur Produktionslogik des Webens:²⁸ Selbst nach dem künstlichen Szenario, wonach ein traditioneller Sänger sein Lied einem Schreiberling vorsingt, der es *verbatim* transkribiert, lassen sich die beiden Momente von Geschlossenheit nur bedingt einfangen: Wieso sollte der Barde das Alpha vor dem Beta zu Protokoll geben? Würde er nicht den Schreiber beaufsichtigen und die Abschrift kontrollieren wollen, vielleicht hier und da einen Vers streichen? Und wäre nicht zuletzt die

Arbeit des schreibenden Sekretärs jener des Webers ähnlicher als die Arbeit des Sängers?

Bei Pseudolus sind es die Täfelchen als typisches Medium des Entwurfs, auf denen Texte überarbeitet, ergänzt oder gelöscht werden können, die im Widerspruch zur Geschlossenheit der Webarbeit stehen. Denkbar wäre es aber auch, im beschriebenen Täfelchen als der materiellen Umsetzung sprachlicher Äusserungen das Analogon zum gewebten Tuch zu sehen. Bei anderen Beschreibstoffen fällt diese Analogie, die sich über das handfeste Endprodukt von Dichtungs- und Webarbeit ergibt, deutlicher ins Auge: So ist für bestimmte Schriftstücke die Niederschrift auf Geweben wie Leinstoff bezeugt; insbesondere erinnert der wichtigste Textträger der klassischen Antike, der Papyrus, in Aussehen und Struktur, aber auch in der Handhabung an gewebten Stoff.²⁹ Doch auch hier bleibt das Verhältnis von Herstellungsprozess und Hergestelltem fragwürdig: Zwar liesse sich die Linearität und Irreversibilität, die das Weben auszeichnen, im Vorgang des Schreibens und Abschreibens oder dann im (potentiell) linear verlaufenden Akt des Lesens finden; anders als beim Weben stehen sie hier aber nicht in einem notwendigen Bezug zum ursprünglichen ‚Entwurf‘.³⁰ Das Schreiben mag zum Geschäft eines Autors mit dazu gehören, es ist aber nicht seines allein und bleibt jedenfalls nicht das seinige: Es ist zugleich ein Handwerk, das von Sklaven und Bediensteten betrieben wird, das sich beliebig oft wiederholen lässt und sich damit der Kontrolle des Autors ebenso entzieht, wie die Lektüre seiner Texte durch andere seiner Verfügungsgewalt entzogen bleibt.

Literatur und die Materialität des Webens

Nach dieser Auffassung kommt dem Weben als Metapher für Literatur ein besonderes Reflexionspotential zu. Je nachdem, wie die Geschlossenheit des Webens gewertet und gewichtet wird – als ideale Schlüssigkeit des Produktionsvorgangs, als hermetische Geschlossenheit des Produktes, als Kongruenz beider Momente – können ganz unterschiedliche Aspekte der Literatur zur Sprache kommen: Wie verläuft der Schaffensprozess? Was ist der Status des einmal abgeschlossenen Werkes? In welchem Verhältnis steht das Werk zum Prozess seiner Erzeugung, in welchem zu seinem Erzeuger?

Betrachten wir zunächst die spätantike Gattung des *carmen cancellatum* oder des ‚Gittergedichts‘, einer Variante des Figuren Gedichts, in welcher die Auseinandersetzung mit der Weberei insbesondere auf die materiale Geschlossenheit von Dichtung als Schriftgebilde verweist. Die höchst artifizielle Gattung, die mit Optatianus Porphyrius ihren ersten und zugleich wohl geschicktesten Vertreter findet,³¹ ist konstitutiv auf ihre Verschriftlichung hin angelegt: Jedes Wort und jeder Buchstabe erhält eine unveränderliche Position im Zusammenhang des Gedichts und *zugleich* in der Topologie seiner graphischen Umsetzung, die von einem regelmässigen Raster bestimmt ist.

Ein repräsentatives Beispiel bietet das *Carmen* 9 Optatians (Abb. 9.3):³² Das Gedicht besteht aus 36 Versen, deren Worte jeweils exakt 37 Buchstaben zählen, sodass sich der Gedichtstext zu einem Rechteck aufspannt. Das hexametrische Gedicht ist zunächst ein konventionell anmutender Panegyricus auf Konstantin den Grossen. Schon die Evokation der Musen im ersten Vers verweist aber auf eine zweite Textebene des Gedichts: Die Kastaliden werden aufgefordert, dem Herrscher eine Palme zu überreichen (*carm.* 9,1: *Castalides, domino virtutum tradite palmam* – „Kastaliden, übergebt dem Herrn die Palme der Tugenden!“). Was ein gängiger Liedtopos ist, wird hier zum selbstreferentiellen Index: Der graphische Raum von *Carmen* 9 wird von fünf weiteren Hexametern durchmessen, die, im Manuskript farblich hervorgehoben und in begleitenden *Scholia* mintiös beschrieben,³³ in ihrer Konstellation das Bild eines stilisierten Palmblatts ergeben. Konsekutiv gelesen ergeben Stiel und Blätter der Palme wiederum einen selbstbezüglichen Text (*carm.* 9, *versus intexti*):

Castalides, versu docili concludite palmam.

*Constantine, fave; te nunc in carmina Phoebum
mens vocat, ausa novas metris indicere leges,
limite sub parili crescentis undique ramos
reddat ut intextus Musarum carmine versus.*

Kastaliden, beschliesst die Palme im formbaren Vers. Konstantin, sei mir gnädig. Dich ruft mein Sinn, der es gewagt hat, den Metren ein neues Gesetz aufzuerlegen, als einen Phoebus meinen Liedern zur Hilfe, sodass der eingewebte Vers im Musenlied die Zweige wiedergibt, die überall in demselben Abstand wachsen.

Der fünfte Vers, der im Gedicht als Mesostichon zentrale Stellung innehat, bringt die Poetologie des Gedichts prägnant zum Ausdruck: Das Textbild, so erfahren wir, ergibt sich aus *versus intexti*. Wie Ernst festhält, wird mit der Bezeichnung dieser zweiten Textebene als *versus intexti* dem ganzen Gedicht die Qualität des Textilen zugesprochen.³⁴ Und Optatians Begriff des Intextes, der sich auch in der heutigen Forschung als *terminus technicus* hält, steht nicht isoliert, sondern Referenzen auf Textilien sind bei Optatian abundant:³⁵ Von den 31 unter Optatians Namen überlieferten *Carmina* gehören 21 zum Typus der *cancellata*; davon weisen wiederum 13, also mehr als die Hälfte, Bezüge zur Textilherstellung auf.³⁶ Optatian hat damit einen komplexen poetologischen Textbegriff entwickelt, der dem Zusammenhang zur Schrift besonders Rechnung trägt (Ernst 2006, 51–52; 65–67; hier 67): „Die elaborierten Gebilde sind unbeschadet der Möglichkeit gesanglichen Vortrags gerade wegen ihrer potenzierten Skripturalität, bei der Schrift in Schrift eingelagert wird, Texte *kat'exochen*“.

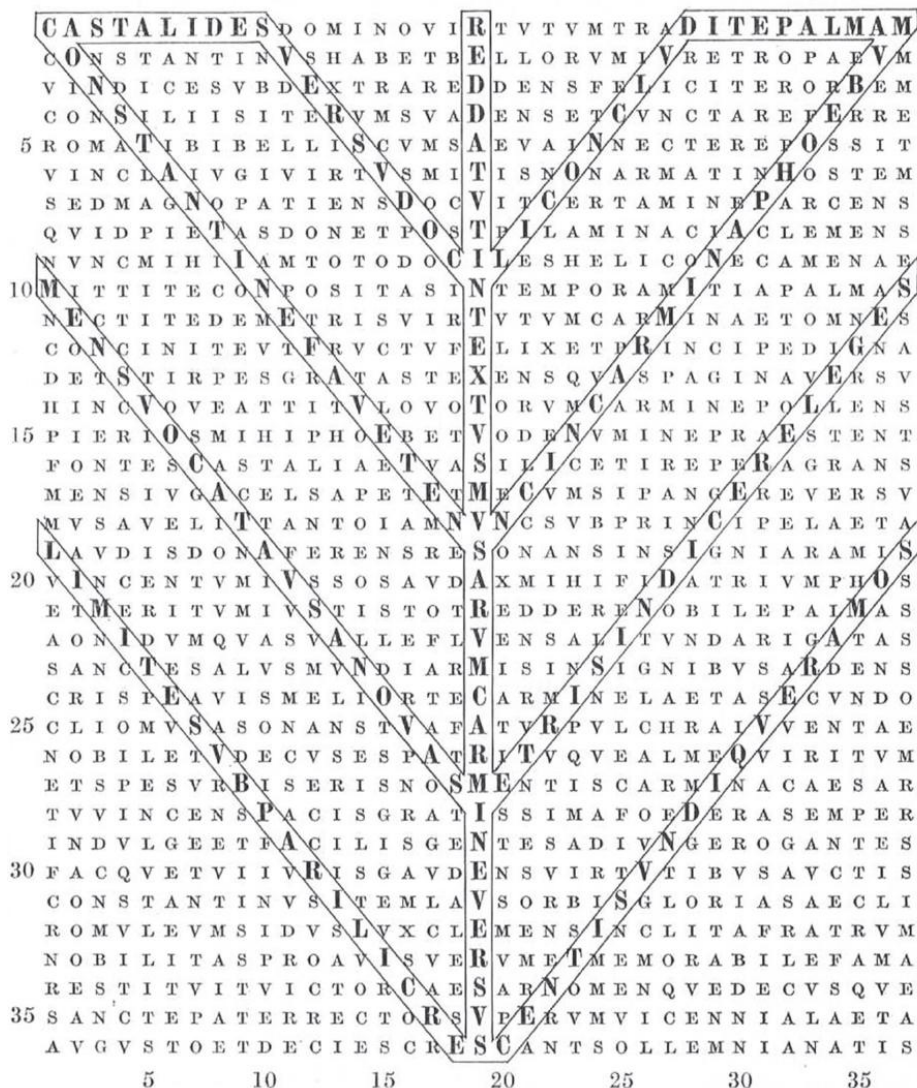


Abb. 9.3: Polara (2004, 107).

Mit seiner *zugleich* ikonischen und verbalen Intext-Ebene lässt sich das Gittergedicht als bimediale Form beschreiben.³⁷ Durch die Rubrizierung der *versus intexti* wird deren Ikonizität betont; indes ist eine solche Hervorhebung nicht notwendig: Die Intext-Verse, aus deren Konstellation zu einander sich die Bildebene (also etwa die Palmzweige in *carm.* 9) ergibt, verdanken sich primär der sinnfälligen Verbindung der Buchstaben. Auch ohne die graphische Hervorhebung einzelner Verse bliebe die Bild-Ebene – bei gleichbleibender Anordnung der Buchstaben – im Text aufgehoben und liesse sich, gleichsam als Texträtsel, aus der Schriftfläche herausarbeiten.³⁸ Das Bild besteht zuletzt allein in dem unverrückbaren Ineinander von vertikaler und horizontaler Linie, aus

dem sich in verschiedenen Leserichtungen inhaltlich sinnvolle und metrisch korrekte Verse ergeben.³⁹ Eustathios von Thessalonike, der im 12. Jahrhundert die ihm bekannten Beispiele figürlicher Dichtung sichtet und dabei ausführlich auf ein Gittergedicht zu sprechen kommt,⁴⁰ betont diese Gleichzeitigkeit und Gleichwertigkeit der Leserichtungen und sieht im Umstand, dass Basistext- und Intext-Verse auch je einzeln Sinn ergeben, gar eine Potenzierung der Struktur-Komplexität des Webens.⁴¹ In jedem Fall sind es „der unerbittliche Zwang des Zählens und Messens“ (Ernst 1991, 136), die unveränderliche Platzierung jedes Buchstabens und damit die irreduzible Verbindung der Text-Ebenen im Raster des Gedichts, welche die Nähe zum gewebten Stoff ausmachen.⁴² Die *carmina cancellata* teilen die Festgelegtheit und Geschlossenheit des gewebten Stoffes.

Diese Analyse der Webemetaphorik bei Optatian bestätigt sich im Vergleich mit dem merowingischen Dichter Venantius Fortunatus, der in seinem Gedicht 5,6 nicht nur ein Gittergedicht im Geiste Optatians geschaffen (Abb. 9.4),⁴³ sondern dieses mit einem Begleitschreiben versehen hat, in dem er zu Technik und Schaffensprozess ausführlich Stellung nimmt. Das wiederum hexametrische Gedicht umfasst die Symbolzahl von 33 Versen zu je 33 Buchstaben und erzählt in gedrängter Form die christliche Botschaft vom Sündenfall des Menschen und von der Gnade, die er im Glauben an den gekreuzigten Gott erfahren kann.⁴⁴ Die letzten vier Verse enthalten einen Lobpreis auf den Bischof Syagrus (Ven. Fort. 5,6a,31–34), der in dem umfangreichen prosaischen Widmungsbrief aufgefordert wird, einen Gefangenen zu begnadigen (Ven. Fort. 5,6,1–6).⁴⁵ Im Gedicht selbst schaffen erst die – im Manuskript wiederum rubrizierten – Verse einer zweiten Textebene die Verbindung des christologischen Inhalts zu diesem Anlass: Neben dem ersten und dem letzten Vers des Gedichts werden ein Akrostichon, Mesostichon und Telestichon sowie zwei diagonal verlaufenden Intexte hervorgehoben, wobei das Mesostichon mit den beiden Diagonalen das Christogramm I[ησοῦς] X[ριστός] ergibt, das die Mitte eines regelmässigen Quadrates einnimmt.⁴⁶ Alle rubrizierten Verse zusammen explizieren und deuten die christliche Botschaft des Haupttextes und legitimieren die erbetene Freisetzung des Gefangenen als Nachvollzug der christlichen Botschaft (so das Mesostichon: *captivos laxans Domini meditatio fies*, „Durch die Befreiung der Gefangenen wirst du zur Vergegenwärtigung des Herrn“).⁴⁷



DIVSAPEXADAMVT FECIT DATSOMNIADONEC
 AVVLSACOSTAPLASMATAESTEVANECINPAR
 FELICESPARITERDY PLOIDELVCISO PERTI
 5 ORECORVSCANTESINTERPIARVRAIVGALES
 RIPAEIOCVNDAENARIGRATAAVRAREDIBAT
 TVRISDELICIAESATVRABANTVBEREFLATV
 VNAFOVENSAMBOSFLO ROSASEDEVOLVPTAS
 NOTABONISREGIOPASCEBATTEMPEBEATOS
 10 ATCVMTAMMAGNOPOL LERENTMAIVSHONORE
 TOTAHOMINVMMIREPAREBATTERRADVORVM
 OCCVLTVSMENDAXMOXEXERITARMAVENENI
 SERPENSELATVSZELATORLARVEVSHOSTIS
 ATROXINNOCVOSEVIN CENSFELLENOCENTI
 15 CONLISITSVASVQVOSGRATIADIVABEARAT
 ETHOMODETERRATVM DENVODECIDITILLVC
 REPTANTISQDOL'OE OOISEXCLVDITVRORTV
 HACNATIMORIMVRDAMNATILEGEPARENTVM
 ATDEVSEXCELLENSAIEETDELVMINELVMEN
 20 ECAELISOLIODVM MVNERAPROVIDETVLTR O
 CASTAECARNERV DIVIVA XINTROIITAGNVS
 PRODIITINDESALVSMATVTINIVELVCERNA
 INTACTAEPARTVLVXERVITEXCITAMVNDVM
 APATREIVRED SHOMODEHINC CARNEVSALVO
 25 VTNOSERIPERETVILI SEDETRA HITAVCTOR
 OREGISVENALECAPVTQVODDEC RVCEFIXIT
 TELOVOC EMANVMALFACTVSVERBEREFELLE
 ACTVHAC SOLVISCAPTIVOSSORTECREATOR
 SEROVERADATAESTVITALISEMPTIOMORTE
 30 YMNO SVNDEDEOLOQVORABSOLVENTER EATV
 ATVOSAETERNAESVFFVLTLAVDECORONAE
 GALLORVMRADIIVOBISQVOFVLGEATETNOX
 RVMPITELORAIVGIS ETSVMITISARMADIEI
 IPSA VELIBERTASVOSLIBERATATQBEABIT

Abb. 9.4: Reydellet (1998, 33).

Während innerhalb des Gedichts Referenzen auf die Webkunst fehlen, nehmen diese im begleitenden Prosa-Schreiben um so mehr Raum ein:⁴⁸ Zunächst wird der Plan, ein Gittergedicht zu verfassen, als Streben nach der idealen Verbindung von Wort- und Bildkunst erklärt, „sodass Dichtung und Malerei in *einem Gewebe zugleich* entworfen werden“ (Ven. 5,6,7: *ut ordiretur una tela simul poesis et pictura*, Herv. CSL). Aus der Fortsetzung geht hervor, dass diese Dichtung insofern eine Webarbeit ist, als jegliche Setzung – die

Festlegung der Anzahl Buchstaben pro Vers, die Platzierung der Buchstaben im Raster des Gedichts – notwendig zur Voraussetzung für die weitere Arbeit wird und diese prädeterniert.⁴⁹ Wie bei der Webarbeit Änderungen und Korrekturen nur um den Preis zu haben sind, dass das schon Gewebte verloren geht, so bringt auch im *carmen cancellatum* die kleinste Abweichung den Zusammenhalt des Gesamtgefüges in Gefahr. So handelt denn auch Venantius' Schreiben zur Hauptsache von den Schwierigkeiten und Fehlschlägen, welche die Entstehung des Gedichts begleiten (Ven. 5,6,8–13, hier 11):

itaque cum penderet haec tela versibus laqueata, ut si duo transirem, adhuc tria non fugerem, ego incautus passer quasi mentita per nubila incurri pantheram [...]

Da nun dieses aus Versen geknüpfte Gewebe so am Webstuhl hing, dass, wenn ich auch zwei durchlaufen hatte, ich den dritten nicht bewältigen konnte, flog ich unvorsichtiger Sperling gleichsam durch den vermeintlichen Nebel direkt ins Fangnetz [...]

Solange das Gewebe unabgeschlossen am Webstuhl hängt (*cum penderet*), bleibt es fragil. Der Dichter kann es kaum bewältigen und droht sich in dem Gebilde zu verlieren.⁵⁰ Ist das Gedicht hingegen zum Abschluss gelangt und gleichsam vom Webstuhl geschnitten,⁵¹ weist es eine Geschlossenheit auf, die es mitunter gegen Überlieferungsfehler schützt: Die feste Positionierung jedes Wortes und Buchstabens dient als Mittel der Textsicherung.⁵² Dieser Umstand wird bei Venantius bedacht, wenn er zum Schluss seines Widmungsbriefes dem Empfänger erlaubt, das Textbild als Wandinschrift kopieren zu lassen, und so Schrift und Abschrift beide in seine Poetologie einbezieht. Eine mögliche Verfälschung des Textes im Abschreibeprozess scheint ausgeschlossen.⁵³ Aus der Poetik des Gittergedichtes ergibt sich, dass jeder Schreiber in den Spuren des Autors gehen *muss*: jede weitere Niederschrift ist notwendig und nachdrücklich Imitation und Nachvollzug einer ursprünglichen ersten. Damit liegt in den *carmina cancellata* ein Sonderfall textueller Fixierung vor. In der Bildsprache des Webens wird sie thematisiert und reflektiert: Doch handelt es sich keineswegs um eine verblasste Metapher, sondern um eine kenntnisreiche Auseinandersetzung mit den Eigenheiten der Weberei.⁵⁴ Am Gittergedicht als einem Extremfall schriftbasierter Literatur zeigt sich dabei ein Aspekt, der die metaphorische Beziehung von Weben und Dichten stets mitbestimmt: der Diskurs um den Status des abgeschlossenen Werks und seiner Niederschrift.

Literatur und die Prozessualität des Webens

Im Gittergedicht wird die Idee der Geschlossenheit des Webens aufgegriffen, um die räumliche Organisation und bildhafte Verfestigung des Gedichttextes zu diskursivieren; dazu wird sie auf den Aspekt des Materiellen eingengt. Über das Material hinausgehende Vorstellungen der Geschlossenheit, die mit dem Weben zusammenhängen, wie die Schlüssigkeit des Schaffensprozesses, treten demgegenüber in den Hintergrund oder werden, etwa im Falle der Schilderung

von Fehlversuchen und Neuanfängen in der Komposition, in Frage gestellt. Im folgenden soll eine Reihe von Belegen aus unterschiedlichen Kontexten und Gattungszusammenhängen der lateinischen Literatur betrachtet werden, in denen Weben ebenfalls zu Literatur in Beziehung gesetzt wird, nun aber nicht (oder zumindest nicht allein) auf deren Materialisierung in Schriftstücken abzielt. Vielmehr werden hier Formen der inhaltlichen Schlüssigkeit zur Sprache gebracht.

Beginnen wir den kurzen und selektiven Überblick mit Cicero, bei dem sich eine ganze Vielfalt von Verwendungsweisen des Begriffsfeldes ‚Weben‘ findet. Wenn er etwa in einem Brief seinen Schreibstil diskutiert und dabei erklärt, ‚Briefe pflege er aus alltäglichen Worten zu weben‘ (Cic. *fam.* 9,21,1: *epistulas vero quotidianis verbis texere solemus*), erscheint *texere* relativ unspezifisch. *Texere* heisst hier etwa nur, dass Briefe (wie andere Spracherzeugnisse auch) aus Einzelwörtern bestehen, die in einen Zusammenhang gestellt worden sind. Zunächst vergleichbar scheint die Verwendung von *texere* in einem Brief an den Bruder Quintus, der sich nach Ciceros Buchprojekt *De re publica* erkundigt hat. Cicero, der das Werk als historischen Dialog im Umfeld des Scipio Aemilianus konzipiert hatte, erklärt, es sei ihm bislang gut von der Hand gegangen (Cic. *ad Q. fr.* 3,5,1):

sane texebatur opus luculente hominumque dignitas aliquantum orationi ponderis afferebat.

Das Werk liess sich mühelos weben und das Ansehen der Gesprächsteilnehmer verlieh dem Gespräch einiges Gewicht.

Hier lohnt es sich aber, die Aussage in ihrem weiteren Kontext zu betrachten. Schon zu Beginn des Briefes hatte Cicero nämlich geklagt, dass er an *De re publica* zwar beständig arbeite, aber schon wiederholt seinen ‚Schreibplan‘ (*scribendi consilium*) habe ändern müssen.⁵⁵ Auch das *opus*, das er gerade mühelos heruntergeschrieben hat, muss Cicero vielleicht wieder aufgeben. Er liess es sich nämlich in der Gesellschaft von Freunden vorlesen, als ein gewisser Sallustius eine Grundsatzkritik vorbrachte und riet, Cicero sollte in eigener Person sprechen, statt historische Figuren auftreten zu lassen. Cicero anerkennt den Einwand und will seine Arbeit noch einmal neu beginnen, wenngleich höchst ungern (3,5,2):

tamen illa, quae institueram, ad te, si Romam venero, mittam; puto enim te existimaturum a me illos libros non sine aliquo meo stomacho esse relictos.

Ich werde dir dann trotzdem, was ich schon begonnen habe, schicken, wenn ich in Rom bin; ich glaube, du wirst erkennen, dass ich diese Bücher nicht ohne Ärger aus der Hand gelegt habe.

Es zeigt sich also, dass *texere* (3,5,1) hier spezifischer verwendet wird als zunächst gedacht: Im Kontext der vielfach geänderten Pläne heisst *texere* nicht einfach ‚schreiben‘, sondern bezeichnet das stimmige und problemlose Ausführen eines literarischen Vorhabens, einen einheitlichen oder zumindest

Einheit schaffenden Akt. Nach der erneuten Änderung des Arbeitsplanes muss das Resultat des Webens aufgegeben werden. Diese Aspekte der Einheitlichkeit des Schaffensprozesses und der sich daraus ergebenden Kohärenz des Geschaffenen ist bezeichnend für die Mehrheit der Belege von *texere* und seinen Komposita. Damit kann ‚Weben‘ nicht ebenso gut durch die *vox propria* ‚scribere‘ o.ä. ersetzt werden. Vielmehr wird durch die Metapher auf das Handwerk des Webens Bezug genommen, wo sich aus der Geschlossenheit und instantanen Verfestigung des Herstellungsprozesses die Schlüssigkeit des Produktes gleichsam natürlich zu ergeben scheint.⁵⁶

Aufschlussreich ist ein Dokument aus der turbulenten Zeit nach der Ermordung Caesars im Jahre 44 v. Chr. Im Lager der Caesarianer scheint man kurz nach dem Attentat aus politischen Erwägungen heraus den Beschluss gefasst zu haben, Caesars *commentarii* neu zu edieren und damit *postum* das Handeln Caesars zu rechtfertigen.⁵⁷ Der Diktator hatte bei seinem Ableben neben den sieben Büchern *Commentarii de bello Gallico* drei Bücher *Commentarii de bello civili* hinterlassen. Aulus Hirtius, der sich noch im Todesjahr Caesars der Aufgabe einer solchen Edition angenommen hatte, begnügte sich allerdings nicht mit einer blossen Neuauflage von Caesars Schriften, sondern war bestrebt, das *corpus* so zu ergänzen, dass ein möglichst vollständiges Bild von Caesars Taten entstehen sollte. So verfasste er einen achten *commentarius* zum Gallischen Krieg, der die chronologische Lücke zum *Bellum civile* schliesst, und plante, das von Caesar nicht abgeschlossene *Bellum civile* weiterzuführen.⁵⁸ In einem Widmungsbrief erklärt er sein Vorgehen (A. Hirt. *Gall.* 8 praef.):

coactus assiduis tuis vocibus, Balbe, [...] rem difficillimam suscepi. Caesaris nostri commentarios rerum gestarum Galliae, non competentibus⁵⁹ superioribus atque insequentibus eius scriptis, contexui novissimumque imperfectum ab rebus gestis Alexandriae confeci usque ad exitum [...] vitae Caesaris. Quos utinam qui legent scire possint quam invitus susceperim scribendos, qua facilius caream stultitiae atque arrogantiae crimine, qui me mediis interposuerim Caesaris scriptis.

Von deinen beständigen Mahnungen gezwungen, Balbus, [...] habe ich mich der hochschwierigen Aufgabe gestellt und die *commentarii* unseres Caesar zu den Taten in Gallien weitergewebt, weil ja sein früheres Werk nicht mit dem späteren zusammentraf. Ferner habe ich den jüngsten noch unfertigen Kommentar vom Krieg in Alexandria bis zu [...] Caesars Lebensende weitergeführt. Möchten doch die Leser ersehen, wie ungern ich mich an das Verfassen dieser *commentarii* setzte, damit mir nicht als Dummheit und Anmassung vorgeworfen wird, dass ich mich selbst in die Mitte der Werke Caesars gestellt habe!

Hirtius konstatiert die Lücke im *Caesarianum* und will sie schliessen – ungeachtet der Bedenken über die eigene Inferiorität. Nicht zufällig setzt Hirtius hierfür das Verbum *contexere*: Es drückt aus, dass Hirtius das *Bellum Gallicum* im Bemühen um Kontinuität fortschreibt und damit zugleich eine

organische Verbindung mit dem späteren *Bellum civile* herstellt.⁶⁰ Auf dieselbe Vorstellung rekurriert auch Cicero, wenn er davon spricht, dass eine angefangene Schrift kohärent fortgeführt werden soll. In der Vorrede zum ersten Buch von *De legibus* zeigt er uns seinen Freund Atticus und seinen Bruder Quintus, die beide von ihm, Marcus, ein gross angelegtes Geschichtswerk einfordern und erklären, nur Cicero könne in der Historiographie etwas den griechischen Vorbildschriften Ebenbürtiges leisten. Cicero anerkennt zwar das Argument, erklärt aber entschieden, dass ihm die Musse für ein solches Werk abgehe (Cic. *leg.* 1,9):

historia uero nec institui potest nisi praeparato otio, nec exiguo tempore absolui, et ego animi pendere soleo, cum semel quid orsus, traducor alio, neque tam facile interrupta contexto quam absoluo instituta.

Ein Geschichtswerk aber kann man nur in einer von langer Hand vorbereiteten Ruhezeit anfangen und schon gar nicht binnen kurzer Frist vollenden. Zudem werde ich unruhig, wenn ich einmal etwas angezettelt habe und dann doch von einer anderen Sache abgelenkt werde. Es ist nämlich nicht ebenso einfach, etwas nach Unterbrechungen weiterzuweben wie ein Vorhaben in einem abzuschliessen.

Contexere bezeichnet auch hier das Bemühen um ein einheitliches Werk, selbst wenn widrige Umstände seine rasche und ununterbrochene Fertigstellung verhindern.⁶¹ Insgesamt stellen wir fest, dass in einem Grossteil der Belegstellen für *texere* und seine Komposita die Frage von Kohärenz, Kontinuität und Vollständigkeit literarischer Werke verhandelt wird, die mit der idealen Geschlossenheit eines Gewebes verglichen und an dieser gemessen werden. Zwar stehen diese Qualitäten sprachlicher Gefüge meist im Zusammenhang mit deren Verschriftlichung; sie erschöpfen sich aber nicht darin. So bringen Webemetaphern auch jenseits des Zusammenhangs zur Schrift Vorstellungen von Geschlossenheit und Ganzheit zum Ausdruck und beschreiben etwa einen schlüssigen Gedankengang in der mündlichen Rede,⁶² Ereigniszusammenhänge in der Historiographie,⁶³ die argumentative Kohärenz in der philosophischen Argumentation⁶⁴ oder einfach die Rezitation eines Gedichts Vers für Vers.⁶⁵

Dieser Befund bestätigt sich in Horaz' *Ars poetica*, an deren Anfang erklärt wird, dass einem Dichter zwar viele Freiheiten gegeben seien, dass er von ihnen aber nur solange Gebrauch machen könne, als sein Werk „einfach und aus einem Guss“ bleibe (*ars* 23: *simplex dumtaxat et unum*). Als Beispiel für einen lächerlichen Verstoss gegen diese Regel nennt Horaz neben dem grotesken Mensch-Pferd-Vogel-Fisch-Wesen, das emblematisch am Anfang der *Ars* steht (*ars* 1–5), einen Dichter, der den erhabenen Ton seines überambitionierten Liedanfangs nicht durchzuhalten vermag und das mit glanzvollen Einlegestücken zu kaschieren sucht. Ein solcher Dichter gleiche einem ungeschickten Schneider (Hor. *ars* 14–16):

inceptis grauibus plerumque et magna professis

*purpureus, late qui splendeat, unus et alter
adsuitur pannus [...]*

An den erhabenen, viel versprechenden Anfang näht man oft einfach hier und da einen einzelnen Purpurlappen, der weithin strahlen soll [...]

Das Stoff- oder Bekleidungsstück wäre eigentlich ein homogenes Ganzes, aber das Annähen eines anders gearteten zweiten Stoffes hebt diese Einheitlichkeit auf. Dem einheitsstiftenden Vorgang der Tuch-Herstellung wird seine spätere Umarbeitung und Kontamination mit Fremdartigem gegenübergestellt. Nur nebenbei sei bemerkt, dass hier eine der frühesten Stellungnahmen zu einer Poetik des Cento („Patchwork-Dichtung“) vorliegt, für welche eben die Dialektik der Diskontinuität zwischen den einzelnen Versatzstücken und ihrer jeweiligen Überwindung konstitutiv ist.⁶⁶

Während im Fall der spätantiken *carmina cancellata* die Webemetapher – und damit die ihr zugrundeliegende Auseinandersetzung mit den Bedingtheiten und Eigenschaften dieses Handwerks – auf den Aspekt der materiellen Fixierung eingeengt wird, treten nun Vorstellungen von Kohärenz, Schlüssigkeit und organischer Ganzheit in den Vordergrund, die ebenso den jeweiligen Schaffensprozess wie das Geschaffene selbst und seine Wahrnehmung betreffen können. Mitunter wird aber auch das Verhältnis dieser unterschiedlichen Formen von Geschlossenheit zu einander thematisiert. So wird im pseudepigraphischen, unter Vergils Namen tradierten Epyllion *Ciris* über die Nisus-Tochter Scylla von Beginn an – und mit Insistenz – die Metaphorik des Webens aufgerufen, um zwei unterschiedliche dichterische Vorhaben von einander abzugrenzen und aneinander zu messen:⁶⁷ Der Dichter erklärt im Proömium, dass er sich der Philosophie zugewendet habe und unter ihrem Eindruck ein erhabenes, bedeutungsvolles Werk schaffen wolle (*Ciris* 1–8). Allein, der schöne Plan hat mit dem aktuellen Werk nichts gemein: Was in der *Ciris* vorliegt, entsteht vielmehr ihm zum Trotz und ist durch ihn gleichsam schon überholt. Dennoch entschliesst sich der Dichter, das ursprünglich geplante Werk – gleichsam als Zwischenschritt auf dem Weg zum neuen Vorhaben – zu Ende zu dichten (*Ciris* 9–11):⁶⁸

*non tamen absistam coeptum detexere munus,
in quo iure meas utinam requiescere Musas
et leviter blandum liceat deponere amorem.*

Und doch will ich nicht aufhören, das begonnene Werk zu Ende zu weben, dass darin meine Musen zur Ruhe kommen mögen und es mir gelinge, leicht die tändelnde Liebe dabei abzulegen.

Die *Ciris* wird damit insofern als Webarbeit beschrieben, als sie einem ursprünglichen Plan folgt und ihn konsequent zu Ende führt (*detexere*). Später wird der Gegensatz zwischen der *Ciris* als dem konkret vorliegenden Werk und dem ihr entgegengesetzten, idealen Dichtungsvorhaben aufgegriffen und in der

Tradition der augusteischen *recusatio* fortgeführt: Die erst geplante philosophische Dichtung würde dem Widmungsträger Messalla und seinen Verdiensten weit mehr entsprechen als die *Ciris*. Hätte der Dichter die Kraft dazu, würde er den Plan ohne zu zögern umsetzen (*Ciris* 18–23):

*non ego te talem venerarer munere tali,
non equidem, quamvis interdum ludere nobis
et gracilem molli libeat pede claudere versum;
sed magno intexens, si fas est dicere, peplo,
qualis Erechtheis olim portatur Athenis,
debita cum castae solvuntur vota Minervae [...]*

nicht würde ich [dann] einen Mann wie dich mit einer solchen Gabe ehren, gewiss nicht! – auch wenn es mich bisweilen freut zu spielen und den zarten Vers in weiches Versmass zu schliessen –, sondern ich würde dich, wenn man das so sagen kann, in einen grossen Peplos einweben, wie er im erechtheischen Athen umhergeführt wird, wenn die Gelübde gegenüber der keuschen Minerva eingelöst werden [...]

Auch das erhabene Werk käme in einem Akt des Webens zustande, wobei der ausgedehnte Vergleich zum kultischen Peplos der Panathenäen (21–35) die Schönheit und Bedeutungsschwere zur Sprache bringt, die ein solches Gedichtgewebe auszeichneten.⁶⁹ In der unmittelbaren Fortsetzung führt die Webemetaphorik aber dezidiert auf seine *materielle* Dimension hin (*Ciris*, 36–41):

*tali te vellem, iuvenum doctissime, ritu
purpureos inter soles et candida lunae
sidera, caeruleis orbem pulsantia bigis,
naturae rerum magnis intexere chartis;
aeterno ut sophiae coniunctum carmine nomen
nostra tuum senibus loqueretur pagina saeculis.*

Auf solche Weise möchte ich dich, Gelehrtester der Jungen, in das grosse Buch der Natur einweben, zwischen den purpurnen Sonnen und dem hellen Gestirn des Mondes, das den Erdkreis mit seinem dunklen Wagen trifft, damit meine Buchseite auch fernen Zeiten die Verbindung deines Namens mit der Weisheit in ewigem Lied verkünde.

Mit dem Bild des Einwebens in Peplos (18ff.) und ‚Weltenbuch‘ (39) erweist sich das unerreichbare Ideal ebenso als Webarbeit wie das Epyllion *Ciris* selbst, zu dem es doch in schroffem Gegensatz steht. Überraschenderweise ist es das (noch) nicht ausgeführte Vorhaben, das dem Dichter Anlass gibt, die Fixierung des Gedichts als Schriftstück (*nostra pagina*) und dessen Fortbestand zu reflektieren (40–41). Erst im Musenanruf, der das ausgedehnte Proömium beschliesst, wird auch die materielle Dimension der *Ciris* angesprochen (*Ciris*

92–100, hier 98–100):

[...] *nunc age, divae*

praecipue nostro nunc asperate labori

atque novum aeterno praetextite honore volumen.

[...] doch auf nun! ihr Göttinnen, seid meiner Arbeit besonders gnädig und webt zum neuen Band einen Saum von ewiger Ehre.

Im Proömium der *Ciris* gelten die Referenzen auf die Bildwelt des Webens bald dem vorliegenden Werk selbst und bald einem zweiten Dichtungsvorhaben, von dem dieses scharf abgegrenzt wird, wobei zugleich die Plangebundenheit von Dichtung, ihre ästhetische Konfiguration und ihre Umsetzung im Medium der Schrift beleuchtet werden. Die Webemetaphern im Proömium der *Ciris* spannen ein Feld auf, in dem sich Risse und Verwerfungen zeigen: Die etablierten Verwendungsweisen der Metapher überlagern sich und werden damit in ihrer Valenz fragwürdig.

In ganz ähnlicher Weise wird dieser Diskurs in dem im *corpus Tibullianum* überlieferten *Panegyricus Messallae* geführt und sogar zugespitzt ([Tib.] 3,7).⁷⁰ Emphatisch beginnt und endet das Gedicht mit dem Bild der Weberei, und wiederum werden die materialhafte Geschlossenheit der Weberei ebenso aufgerufen wie ihre ideale Schlüssigkeit und Kohärenz. So erklärt der unbekannte Dichter anfangs, dass seine Aufgabe, Messalla zu loben, angesichts der Fülle von dessen Verdiensten unmöglich sei ([Tib.] 3,7,1–7):

Te, Messalla, canam, quamquam me cognita uirtus

terret; ut infirmæ nequeant subsistere uires,

incipiam tamen, ac meritas si carmina laudes

deficiant, – humilis tantis sim conditor actis

nec tua praeter te chartis intexere quisquam

facta queat, dictis ut non maiora supersint,

est nobis uoluisse satis

Dich, Messalla, will ich besingen, obwohl mich deine wohlbekannte Tugend abschreckt; doch auch wenn meine bescheidenen Kräfte nicht ausreichen mögen, will ich dennoch beginnen – selbst wenn das Lied den verdienten Lobpreis schuldig bleibt. Ich bin ein bescheidener Dichter für so gewaltige Leistungen und keiner ausser dir selbst könnte wohl deine Taten in Papyrus weben, ohne dass sie, für alle Worte zu gross, übrig blieben. Für mich soll es denn genug sein, es versucht zu haben.

Die stark typisierte *recusatio* versteigt sich noch im fünften Vers zur Behauptung, dass Messalla allein in der Lage wäre, die eigenen Taten adäquat zu behandeln. Und mit Emphase wird ein solcher Tatenbericht als Niederschrift vorgestellt (*chartis intexere*). Folgerichtig gibt sich der *Panegyricus* als Anfang ohne Ende zu erkennen. Und eben dies wird, wunderbar paradox, am Ende der

Schrift wieder aufgegriffen (203–211):⁷¹
*nulla mihi statuunt finem te fata canendi.
quin etiam mea tunc tumulus cum texerit ossa,
seu matura dies celerem properat mihi mortem,
longa manet seu uita, tamen, mutata figura
seu me finget equum rigidos percurrere campos
doctum seu tardi pecoris sim gloria taurus
siue ego per liquidum uolucris uehar aera pennis,
quandocumque hominem me longa receperit aetas,
inceptis de te subtexam carmina chartis.*

Das Schicksal setzt meinem Lied über dich kein Ende, selbst dann nicht, wenn einmal der Grabhügel meine Knochen bedeckt, ob der festgesetzte Tag mir nun bald den Tod bringt oder mein Leben lange andauert. Ob ich dann nach der Metamorphose zum Pferd werde, das geschickt die rauen Felder durchläuft, ob ich als Stier die Zierde der trägen Viehherde bin oder als Vogel auf meinen Schwingen die leichte Luft durchfliege, wenn ich einmal, nach einem langen Zeitalter, wieder als Mensch zurückkehre, dann webe ich an die begonnene Schrift fort mit dem Lied über dich.

Die anfänglich behauptete Unabgeschlossenheit und Unabschliessbarkeit des *Panegyricus* wird in der Metempsychosis-Burleske weiter- und über die Grenzen des guten Geschmacks hinaus geführt. Die Niederschrift und schriftliche Überlieferung des *Panegyricus* werden vorausgesetzt und explizit thematisiert. Und doch wird zugleich – noch im letzten Vers, der emphatisch auf das Wort *chartis* ausklingt – die Macht der Schrift, den abschliessenden und letztgültigen Zustand eines Gedichts zu bewahren und wiederzugeben, in Frage gestellt. Das tatsächlich Niedergeschriebene und Niederschreibbare steht einer idealen Werkseinheit gegenüber. Selbst wenn die *charta intexta* einem Lied Bestand verleihen sollte, ist sie womöglich unfertig, nur eine *charta incepta*, die weitergeführt werden kann. Bei einer solchen Vervollständigung würde es sich wiederum um einen Akt des Webens handeln (*subtexam*). So ungewöhnlich – oder innovativ – der *Panegyricus Messallae* scheinen mag, partizipiert er doch an dem komplexen Diskurs über Wesen und Genese literarischer Werke, der in Auseinandersetzung mit der Technik und Produktionslogik des Webens geführt wird.

***Vive quidem, pende tamen!* Pendente Fragen in den Metamorphosen Ovids**

Die Häufung der Webemetapher im Proömium der *Ciris* und im *Panegyricus Messallae* lässt ihren Aussagegehalt unscharf werden oder, positiv gewendet, markiert ihn als fragwürdig und macht damit die Metaphorizität der Metapher auffällig: Ihre vielfältigen Verwendungsweisen und Bedeutungsnuancen stehen

sich in einer unaufgelösten Spannung gegenüber. Nicht zuletzt werden dabei die zentralen Charakteristika der Weberei, die Geschlossenheit des materiell vorliegenden Produktes und die Schlüssigkeit des Produktionsvorganges, gegeneinander ausgespielt. So erklärt die *Ciris* das literarische Werk zwar als folgerichtige und plangetreue Umsetzung eines Vorhabens, legt aber zugleich seinen prekären Status offen: noch *in statu nascendi*, ist es bereits überholt und obsolet. Der *Panegyricus* insistiert dagegen auf seiner handfesten Materialität als Schriftstück, nur um sogleich die Unmöglichkeit einer verbindlichen Umsetzung im Material einzugestehen. Die beiden Texte bieten damit ein Modell für das Verständnis von Webeszenen in der Literatur, die von den einzelnen Handgriffen und Arbeitsschritten der Weberin ebenso wie von der allmählichen Verfertigung und Fertigstellung ihres Tuchs berichten und sich so nuancenreich mit dem Handwerk des Webens auseinandersetzen können. Wie im folgenden am Beispiel der *Metamorphosen* Ovids zu zeigen ist, können literarische Webeszenen als Reflexion auf die spezifische Leistung der Webemetapher und auf den Status des literarischen Textes interpretiert werden.

Ovids *Metamorphosen* erzählen an drei Stellen ausführlich von Webarbeiten: Im vierten Buch findet sich die Geschichte der Minyaden, der drei Töchter des Königs von Orchomenos, die beschliessen, einem Bacchus-Fest fernzubleiben und ihre Zeit stattdessen der Arbeit am Webstuhl zu widmen. Zur Begleitung ihrer Arbeit erzählen sich die Schwestern im Wechsel Geschichten, die in den *Metamorphosen* wörtlich wiedergegeben werden. Zuletzt werden sie von Bacchus für die Vernachlässigung seines Kults bestraft und in Fledermäuse verwandelt (Ov. *Met.* 4,1–415). Zu Beginn des sechsten Buches wird die Geschichte der Weberin Arachne erzählt, die im Stolz auf ihre Kunst den Zorn der Webegöttin Minerva auf sich zieht. Als ein Kräftemessen am Webstuhl keine Entscheidung zwischen den beiden bringt, zerreisst Minerva das Tuch der Konkurrentin. Arachne will sich das Leben nehmen, wird von der Göttin aber in eine Spinne verwandelt (Ov. *Met.* 6,1–145). Noch immer im sechsten Buch entfällt schliesslich eine lange Erzählung auf den thrakischen König Tereus: Er heiratet die Athenerin Procne, entführt aber später deren Schwester Philomela und vergewaltigt sie wiederholt. Um zu verhindern, dass seine Verbrechen ruchbar werden, schneidet er Philomela die Zunge heraus. Es gelingt Philomela aber, ein Tuch zu weben, das ihre Leidensgeschichte darstellt. Als das Tuch zu Procne gelangt, und diese seinen Inhalt versteht, nehmen die Schwestern gemeinsam Rache (Ov. *Met.* 6, 424–674; das Gewebe wird in den Versen 574–585 geschildert).

Anders als in den bisher untersuchten Texten steht der Vorgang des Webens hier zunächst in keinem direkten Bezug zu Sprache und Literatur, oder bezieht sich jedenfalls nicht unmittelbar auf die Tätigkeit des Autors selbst. Wie aber verschiedentlich gezeigt wurde, klingt eine solche Verbindung in den drei Erzählungen der *Metamorphosen* punktuell an, die so einen Sinnüberschuss erkennen lassen und zu einer allegorischen Ausdeutung einladen. Literale und

übertragene Bedeutung des Webens überlagern sich und bilden ein irreduzibles Ganzes. Dabei trägt die Episode der Minyaden der Verbindung von Weben und Erzählen in besonderer Weise Rechnung: Die Königstöchter sind in Personalunion Weberinnen und Erzählerinnen, die mit ihren Geschichten auf den Erzählraum der *Metamorphosen* übergreifen.⁷² Dabei wird betont, dass die beiden Rollen nicht zufällig ineinandergreifen, sondern sich wechselseitig bedingen.⁷³ Besonders deutlich wird dies im Auftakt zur ersten Erzählung (Ov. *Met.* 4, 53–54):

*hanc quoniam vulgaris fabula non est,
talibus orsa modis lana sua fila sequente.*

Zu dieser Geschichte, da sie noch nicht weithin bekannt war, hob sie nun in dieser Weise an, und die Wolle folgte ihrem Faden.

Im Verb *ordiri* treffen die beiden Sphären unmittelbar aufeinander: Besonders im Epos als *verbum dicendi* gut bezeugt, ist *ordiri* ursprünglich aus der Terminologie des Webens entlehnt, wo es die Einrichtung der Kettfäden bezeichnet. Im Kontext der Webarbeit der Minyaden wird diese Herkunft des Begriffs aktualisiert, sodass – wie in der paronomastischen Beziehung zwischen *fabula* und *fila* – die Vorgänge des Webens und des Erzählens verschmelzen.⁷⁴ Auch wenn die Schilderung der eigentlichen Webarbeit der Minyaden nur den Rahmen zu deren Erzählungen bildet (Ov. *Met.* 4,32–54; 4,389–404), fällt der Zusammenhang von Erzählen und Weben nie aus dem Blick: In den Überleitungen zwischen den drei Erzähleinheiten wird auf die Webarbeit zurückverwiesen,⁷⁵ und diese selbst sind von *termini* der Textilproduktion durchdrungen.⁷⁶

In der Arachne-Geschichte wird die Darstellungsleistung der Buntwirkerei thematisiert und dient als *tertium comparationis* von Weberei und Dichtung. Die Stoffe der beiden Weberinnen sind Gegenstand einer ausführlichen Ekphrasis, in welcher die Erzählung des Herstellungsvorgangs und die Beschreibung des fertigen Tuchs ineinander übergehen (Ov. *Met.* 6,70–128). Wie vielfach beobachtet worden ist, spiegeln sich in den Bildern der beiden Konkurrentinnen die Inhalte der *Metamorphosen* selbst, und gerade Arachnes Bild, das explizit Verwandlungsgeschichten zeigt, ist als *mise en abyme* des Epos zu verstehen.⁷⁷ Die Verbindung zur Literatur klingt aber bereits in der Einleitung der Bildbeschreibungen deutlich an, wo es heisst, ‚eine alte Geschichte werde durch das Gewebe geführt‘ (Ov. *Met.* 6,69: *et vetus in tela deducitur argumentum*). Das Wort *argumentum*, das den Vers sichtlich schwerfällig auf zwei Spondeen ausklingen lässt, bezeichnet ursprünglich einen Gegenstand sprachlich-literarischer Darstellung und wird erst sekundär auf bildliche Darstellungen übertragen.⁷⁸ In der Junktur *argumentum deducitur* wird so das gewebte Bild an die Sphäre der Literatur angenähert; zugleich ergibt sich ein Bezug zum Proömium der *Metamorphosen*, demzufolge sich das Epos selbst einem Vorgang des *deducere* verdankt.⁷⁹

Wie im Fall der Minyaden, die als Erzählerinnen den Raum der *Metamorphosen* usurpieren, und jenem Arachnes, deren Gewebe die *Metamorphosen* spiegelt, kommt es auch in der dritten Webeszene zu einer Doppelung der Erzählinstanzen: Nachdem ihre Leidensgeschichte in den *Metamorphosen* breit ausgeführt worden ist (Ov. *Met.* 6,424–573), macht sich Philomela selbst daran, ihr Leiden darzustellen. Der Verlust ihrer Sprechfähigkeit zwingt sie, zur Weberei als Medium Zuflucht zu nehmen (Ov. *Met.* 6,576–579):

stamina barbarica suspendit callida tela
purpureasque notas filis intexuit albis,
indicium sceleris; perfectaue tradidit uni,
utque ferat dominae, gestu rogat;

Klug bringt sie die Fäden am barbarischen Webstuhl an und webt purpurne Zeichen ins weisse Garn als Hinweis auf den Frevel; das fertige Gewebe übergibt sie einer [Magd] und bittet sie mit einer Geste, es ihrer Herrin zu bringen.

Anders als bei den Geweben Minervas und Arachnes ist aber nicht von Bildern die Rede. Allein mit dem Farbkontrast von Rot und Weiss findet eine materielle Eigenschaft des Tuchs überhaupt Erwähnung. Daneben wird in einer abstrakten Sprache ausschliesslich seine Funktion beschrieben: Es beinhaltet ‚Zeichen‘ (*notae*) als ‚Hinweise auf das Verbrechen‘ (*indicium sceleris*). Der Umstand, dass die verstümmelte Philomela der Dienerin mit Handzeichen (*gestu*) Anweisungen geben muss, akzentuiert den Aspekt der Vermitteltheit: Wie in den *notae* des Tuchs wird auch hier die Absenz der Stimme in einem semiotischen Code aufgehoben. In der unmittelbaren Folge erreicht das Tuch Procne und wird nun in einer Weise beschrieben, welche die Zeichen in Analogie zur Schrift (oder: als Schrift) verstehen lässt (Ov. *Met.* 6,581–583): ⁸⁰

evolvit vestes saevi matrona tyranni
germanaeque suae carmen miserabile legit
et (mirum potuisse) silet [...]

Die Frau des grausamen Tyrannen entrollt das Kleid und liest das Jammerlied ihrer Schwester; und sie schweigt (ein Wunder, dass sie's vermochte!) [...]

Wie eine Buchrolle wird Philomelas Tuch von Procne aufgerollt (*evolvit*) und einer Lektüre unterzogen (*legit*). Tatsächlich erschliesst sich ihr der doppelte Verweis-Charakter der Zeichen (auf die Leidensgeschichte Philomelas, die sie repräsentieren, und auf die Stimme Philomelas, die sie ersetzen): Nicht nur versteht sie unmittelbar, was sich zugetragen hat, sondern ist versucht, der Darstellung ihre Stimme zu leihen: Die *notae* im Tuch erweisen sich als ‚Lied‘ (*carmen*), ⁸¹ und nur durch ein Wunder vermag Procne das Schweigen zu wahren.

Rosati erklärt zu Recht, dass Ovid nicht einfach die Metapher des Webens

aufgreife und gebrauche; vielmehr biete er „the most complete narrative illustration of the metaphor of *textus*, indeed the *aition* of the metaphor itself“ (1999, 250).⁸² In ihrem Ensemble umspielen die drei Episoden der *Metamorphosen* unterschiedliche Aspekte der metaphorischen Beziehung von Weben und Dichten und fragen nach dem Prozess des Erzählens, seiner materiellen Umsetzung und seinem ontologischen Status. Während Philomelas Arbeit am Webstuhl kaum beschrieben wird, sondern der von ihr vollendete Stoff (Ov. *Met.* 6,578: *perfecta*) im Fokus der Erzählung steht, sind in den Geschichten der Minyaden und Arachnes die Arbeit der Weberinnen und die allmähliche Verfertigung ihrer Stoffe Gegenstand der Darstellung. Wie zu zeigen ist, wird dabei das Verhältnis jener beiden Momente der Geschlossenheit, welche die hier verfolgte Poetik des Webens ausmachen, thematisiert und hinterfragt. Dieser Aspekt ist nicht nur für die Aitiologie der Webemetaphorik in den *Metamorphosen* relevant, sondern erlaubt es zudem, deren Bedeutung für das Epos selbst zu verstehen. Dabei ist es bemerkenswert, dass sowohl die Arbeit der Minyaden wie auch jene Arachnes scheitern und ein problematisches Ende finden: Das Gewebe der Minyaden kommt nicht zum Abschluss, während jenes der Arachne zwar bis zum Endsaum gewebt wird, aber noch am Webstuhl hängend von Pallas zerstört wird.⁸³ In beiden Fällen kommt damit die Webarbeit aber nicht einfach zu einem vorzeitigen Ende, sondern es wird im Gegenteil die Möglichkeit in Frage gestellt, sie überhaupt abzuschliessen. Während bei der Arbeit des Webens beide Momente der Geschlossenheit sich gegenseitig bedingen, werden sie in den beiden Webeszenen zuletzt voneinander losgelöst und gegeneinander ausgespielt.

Zunächst scheint das Verhältnis noch unproblematisch: Von weither kommen die Nymphen, um Arachnes ‚wundersame Arbeit‘ zu bestaunen (Ov. *Met.* 6,14: *opus admirabile*), und wie die folgende Beschreibung zeigt, ist damit ebenso ihre Tätigkeit wie deren Ergebnis gemeint (Ov. *Met.* 6,17–23):

*nec factas solum vestes spectare iuvabat
tum quoque, cum fierent: tantus decor adfuit arti,
sive rudem primos lanam glomerabat in orbes,
seu digitis subigebat opus repetitaque longo
vellera molliabat nebulas aequantia tractu,
sive levi teretem versabat pollice fusum,
seu pingebat acu [...]*

Es war nicht nur ein Vergnügen, die vollendeten Stoffe zu beschauen, sondern auch, sie entstehen zu sehen, solche Anmut lag in ihrer Kunst; ob sie nun aus roher Wolle erste Knäuel formte oder das Material mit den Fingern säuberte und mit langen Zügen das wolkengleiche Vlies wieder und wieder zupfte oder mit zartem Daumen die glatte Spindel drehte oder mit dem Weberschiffchen malte [...]

Emphatisch werden das Endprodukt und der Produktionsprozess zugleich genannt (*factas vestes/cum fierent*), ehe letzterer genauer betrachtet wird. Die anaphorische Reihung der Tätigkeiten (*sive – seu – sive – seu*) bildet die chronologische Abfolge der einzelnen Verarbeitungsvorgänge von der Rohwolle bis zur Arbeit am Webstuhl ab. Ganz ähnlich werden auch im Falle der Minyaden alle Arbeitsschritte einzeln genannt (Ov. *Met.* 4, 32–35).⁸⁴ In beiden Fällen wird damit die Schlüssigkeit der Textilherstellung betont: An jeden Arbeitsschritt schliesst folgerichtig ein nächster an, bis das Garn verwebt wird. Und dass die Arbeit am Webstuhl ihrerseits eine Sequenz unterschiedlicher Arbeitsschritte bedingt, geht deutlich aus der Schilderung hervor, wie Arachne und Minerva ihre Webstühle einrichten (Ov. *Met.* 6, 53–58). Selbst die Insistenz auf dem Geschick der Weberinnen bei der farblichen Gestaltung ihrer Stoffe betont diese Schlüssigkeit der Arbeit, der sich ein stimmiges Ergebnis verdankt: Sie vermögen Farbübergänge zu bilden, bei denen wie im Regenbogen eine Farbe unmerklich in die nächste übergeht (Ov. *Met.* 6, 61–67, hier 66–67):

transitus ipse tamen spectantia lumina fallit:

usque adeo, quod tangit, idem est; tamen ultima distant.

[...] die Übergänge zwischen [den Farben] bleiben dem Blick verborgen: So sehr ist sich gleich, was nebeneinanderliegt, und doch unterscheidet es sich aussen.

Der Farbverlauf – wie überhaupt jedes gewebte Muster oder Bild – verdankt sich dem komplexen Nebeneinander und Ineinander der Fäden (*quod tangit*), die in einem streng linearen Prozess je einzeln eingewebt werden und dabei erst allmählich und aus der Distanz (*ultima*) eine spezifische Gestalt erkennen lassen.

Dass es weder den Minyaden noch Arachne gelingt, ihre Webarbeit in eine feste Form zu überführen und abzuschliessen, fällt vor diesem Hintergrund umso mehr auf. Als der Erzählreigen der Minyaden zum Ende kommt, ist die Webarbeit noch immer im Gange (Ov. *Met.* 4,389–390): *sed adhuc Mineia proles/urget opus* („noch immer aber drängt die Nachkommenschaft des Minyas ihre Arbeit voran“), und sie wird von der Epiphanie des Bacchus unterbrochen. Dass ein Gott renitente Gotteslästerer bestraft, indem er sie einer Verwandlung (zumal in Tiere) unterzieht, ist ein gängiges Mythem, das in Ovids *Metamorphosen* vielfach durchgespielt wird und mitunter ein Verbindungsglied zur Arachne-Geschichte darstellt.⁸⁵ Auffälligerweise werden die Minyaden aber erst in zweiter Linie verwandelt, nachdem zunächst ihre Webarbeit im Mittelpunkt des Verwandlung-geschehens gestanden hat (Ov. *Met.* 4,394–398).⁸⁶

resque fide maior, coepere virescere telae

inque hederæ faciem pendens frondescere vestis;

pars abit in vites, et quæ modo fila fuerunt,

palmitē mutantur; de stamine pampinus exit;

purpura fulgorem pictis adcommodat uvis.

Und was kaum glaubwürdig scheint: Die Webstühle beginnen zu ergrünen und das noch hängende Kleid beginnt die Gestalt von Efeu anzunehmen; ein Teil wird zur Rebe, und, was eben noch Garn war, wird zum Weinsprössling; aus der Kette wächst Weinlaub, und der Purpur gibt seinen Glanz den gemalten Trauben.

Die Arbeit der Minyaden erweist sich als instabil: Ob die Minyaden in ihrer Webarbeit etwas dargestellt haben, erfahren wir nicht; dennoch wissen wir, dass ihr Weben einen Akt des Widerstands gegen den neuen Gott Bacchus darstellt (Ov. *Met.* 4,32–38). In der Verwandlung wird dieser Bedeutungsgehalt nicht einfach annulliert, sondern in sein Gegenteil verkehrt. Statt als anti-dionysisches Manifest Bestand zu haben, wird die Arbeit der Minyaden in die Symbolwelt des Dionysos überführt und eingegliedert.⁸⁷ Zugleich lässt sich die Metamorphose aber als Fortsetzung der Webarbeit verstehen: Noch in der Verwandlung wird die Unvollendetheit des Gewebes herausgestrichen: Der Stoff *hängt* vom Tuchbaum (*pendens [...] vestis*), als er zu Efeu wird, der – wie die Trauben, die aus dem Purpur entstehen – als Kletterpflanze weiterhin die Lage des hängenden Tuchs beibehalten wird.⁸⁸ Die Metamorphose bannt die Arbeit in ihrem Entstehungsprozess und lässt diesen sich verselbständigen: Wie der Stoff werden auch die Gerätschaften vitalisiert und ihre Statik weicht, wie die *verba incohativa* (*virescere* und *frondescere*) und *verba movendi* (*abit* und *exit*) anzeigen, einem dynamischen Wachstum.

Dass der Stoff hängen bleibt und damit die Möglichkeit seines Abschlusses aufgehoben wird, weist auf die Geschichte Arachnes voraus. Obwohl bis zum Schlussaum gewebt, findet auch ihr Stoff kein Ende (Ov. *Met.* 6,127–128):

ultima pars telae, tenui circumdata limbo,

nexilibus flores hederis habet intertextos.

Der äusserste Rand des Gewebes, umgeben von einem schmalen Saum, zeigte Blumen, die mit rankendem Efeu verbunden waren.

In der Darstellung von Blumen und Efeu, die das Gewebe Arachnes abschliessen, wird das Überkreuzen von Schuss und Kette als Grundprinzip der Webarbeit ins Bild gesetzt (*nexilibus [...] intertextos*),⁸⁹ sodass der vermeintliche Abschluss der Arbeit auf den Arbeitsprozess zurückverweist. Zugleich bindet die Motivik des Saums Arachnes Stoff an jenen der Minyaden zurück, der sich in Efeu aufgelöst hat.⁹⁰ Der Saum wird damit in doppelter Hinsicht zum Index der Unabschliessbarkeit des Gewebes. Tatsächlich wird Arachnes Stoff genau im Moment seiner Vervollständigung von Pallas zerrissen (Ov. *Met.* 6,129–133) und, wie die Minyaden zuletzt in Fledermäuse verwandelt wurden, wird Arachne zur Spinne (Ov. *Met.* 6,134–138):

non tulit infelix laqueoque animosa ligavit

*guttura: pendentem Pallas miserata levavit
atque ita „vive quidem, pende tamen, inproba“ dixit,
„lexque eadem poenae, ne sis secura futuri,
dicta tuo generi serisque nepotibus esto!“*

Die Unglückliche hielt dies nicht aus und legte um ihren stolzen Hals die Schlinge; als sie da hing, hob die Pallas sie aus Mitleid und sprach: „Leb du zwar, aber bleib dennoch hängen, du Schlechte! Und damit du nicht der Zukunft sorglos entgegensiehst: eben diese Strafbestimmung soll für deinen ganzen Stamm und auch die letzten Nachkommen gelten!“

Auffälligerweise erfolgt die Metamorphose der Frevlerin auch hier *nachträglich*. Es ist erst Arachnes Suizid, der Pallas den Anlass gibt, die Weberin in eine Spinne zu verwandeln. Auch wenn es nach der Verwandlung heisst, dass Arachne ‚in Spinnengestalt weiter ihrem alten Handwerk, der Webkunst, fröne‘ (6,145: *antiquas exercet aranea telas*), ist die Spinne nicht *primär* wegen ihrer Webkunst eine passende Gestalt für die Weberin. Vielmehr suggerieren Pallas’ Worte, dass die Kontinuität der Spinne zur früheren Arachne anderswo zu suchen ist: Wie die erhängte Weberin hängt auch die Spinne im eigenen Faden (Ov. *Met.* 6,136): *vive quidem, pende tamen!* Und eben dieser prekäre Zustand soll alle Nachfahren Arachnes auszeichnen und in alle Zukunft Bestand haben (Ov. *Met.* 6,137–138). Die Verwandlung leistet zuletzt nichts anderes als die Perpetuierung von Arachnes Suizid und damit das Paradox eines Endes, das sich endlos hinzieht.⁹¹ Die Unmöglichkeit des Endes betrifft aber ebenso Arachnes Webarbeit. Mit der Schlinge, die sich Arachne um den Hals legt, wird sie selbst in die Ordnung ihres Gewebes integriert und nimmt dessen Stellung ein. Dabei wird durch das zweifach wiederholte Verb *pendere* Arachnes Lage mit jener des zu webenden Stoffes gleichgesetzt (*Met.* 6,135–136: [...] *pendentem* [...] *pende*), und ihre Verwandlung ist auch darüberhinaus von Allusionen auf die Textilverarbeitung durchdrungen.⁹² Das Schicksal der Arachne und ihres Gewebes setzt sich *ad infinitum* fort; es ist aber ein sinnentleertes und unproduktives Fortdauern. Wie Michael Vincent (1995, 364) schreibt: „Arachne becomes a spider perpetually weaving a web destined always to be destroyed, endlessly repeating an action of no consequence.“ Dabei wird die Symbolik, welche die Antike mit Spinnen und ihren Netzen verbindet, in ihrer ganzen Widersprüchlichkeit aufgerufen: Für ihre Kunstfertigkeit bewundert, markieren Spinnen und ihre Gewebe zugleich Verlassenheit und Vernachlässigung; und dass sich Spinnweben aufs leichteste zerstören lassen, ist ebenso sprichwörtlich wie die Fähigkeit der Spinnen, ihre Netze auszubessern und neu zu weben.⁹³ Nicht zuletzt verbinden sie die Arbeiten von Spinnen und Weben in einem einzigen Vorgang und symbolisieren damit die ideale Einheit der einzelnen Arbeitsschritte der Textilproduktion.⁹⁴

Arachnes Verwandlung in die hängende Spinne bindet ihre Geschichte in einer weiteren Hinsicht an jene der Minyaden zurück: Leuconoë hatte in ihrer

Erzählung von Venus' Ehebruch mit Mars (Ov. *Met.* 4,169–189) das feine Netz, das Vulcanus schmiedet, um die Ehebrecher dingfest zu machen, mit einer Spinne verglichen (Ov. *Met.* 4,178–179):⁹⁵

[...] *non illud opus tenuissima vincant*

stamina, non summo quae pendet aranea tigno

[...] nicht das zarteste Gewebe könnte sie übertreffen noch die Spinne, die vom höchsten Balken hängt.

Als Vergleichspunkt für die Wunderarbeit Vulcans dient die Feinheit der Spinnwebgewebe; wichtig ist indes, dass in Leconoës Vergleich (anders als in seiner homerischen Vorlage) die Spinne vom Balken hängt.⁹⁶ Nicht nur wird damit Arachnes Schicksal antizipiert, sondern es wird zugleich das Motiv des Hängens für die Minyaden vorbereitet. Wenn es zum Schluss von den in Fledermäuse verwandelten Schwestern heisst, dass sie das Licht meiden und ‚im rauchigen Dach‘ Zuflucht suchen (Ov. *Met.* 4,405–408, hier 405: *fumida [...] per tecta*), mag man an die im Gebälk hängende Spinne zurückdenken und sich dabei vergegenwärtigen, dass Fledermäuse sich *kopfüber hängend* zur Ruhe begeben.⁹⁷

Obwohl beide Webeszenen ausführlich von der Kunstfertigkeit der Weberinnen erzählen und deren Geschick für jede einzelne Arbeit im geordneten Prozess der Textilproduktion herausstreichen, führen sie zuletzt ein Scheitern vor Augen: Es gelingt weder den Minyaden noch Arachne, ihr Handwerk in einem bleibenden Werk umzusetzen. Und doch *enden* die Webeszenen nicht mit diesem Scheitern, sondern insinuieren zuletzt, dass die Arbeit des Webens fort dauert. Die Webszenen lassen sich als Dramatisierung eines Endes rekonstruieren, das keines ist – *false closure* im Kleinen. Damit geben die Webeszenen auch eine skeptische Antwort auf die Frage nach der Geschlossenheit und dem Werkcharakter der *Metamorphosen* selbst, die das Epos von Beginn an bestimmt (Ov. *Met.* 1,1–4):

In nova fert animus mutatas dicere formas

corpora; di, coeptis (nam vos mutastis et illa)

adspirate meis primaque ab origine mundi

ad mea perpetuum deducite tempora carmen!

Mein Geist treibt mich an, von Gestalten zu erzählen, die in neue Körper verwandelt wurden. Ihr Götter, seid diesem Anfang gnädig (ihr habt ja auch ihn schon verwandelt) und führt das Lied vom Anfang der Welt ewig zu meiner Zeit heran!

Wie vielfach gezeigt wurde, schafft die Bestimmung der *Metamorphosen* als *carmen perpetuum* und *carmen deductum* einen widersprüchlichen Bezug sowohl zur Poetik des traditionellen Epos als auch zu jener der kallimacheischen Kleinform.⁹⁸ Tatsächlich markiert dieser Widerspruch eine Grundspannung der *Metamorphosen*, die einerseits über fünfzehn Bücher hinweg eine Schöpfungs- und Weltgeschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart umfassen und damit

ein Programm monumentaler Geschlossenheit verfolgen, die andererseits aber in über 250 Episoden zerfallen und zuletzt nur die Allgegenwart der Verwandlung proklamieren. Wie aber lässt sich ein Werk in eine feste Form überführen und zum Abschluss bringen, das sich selbst der Darstellung von Wandel und Veränderung verschreibt?⁹⁹ Tatsächlich bleibt auch im Proömium die scheinbar klare Demarkation *ab origine mundi* und *ad mea tempora* fragwürdig: Der stolze Auftakt des Gedichts über ‚Metamorphosen‘ (*mutatas formas*) bleibt vom Metamorphosen-Geschehen nicht unbetroffen, sondern ist selbst Gegenstand einer vorgängigen Veränderung durch die Götter (Ov. *Met.* 1,2).¹⁰⁰ Ebenso wie sich damit der Anfang des Werks in ein unbestimmtes ‚Davor‘ verschiebt, wird auch sein Schlusspunkt fragwürdig: Dem scheinbar klaren Telos des Werks in der Gegenwart des Dichters (*ad mea tempora*) steht seine Bestimmung als *perpetuum carmen* – ein ‚kontinuierliches‘, aber auch ein ‚ewiges‘ und ‚unbegrenztes‘ Gedicht (vgl. *OLD* s.v.) – entgegen. Das Verb *deducere*, das die Entstehung der *Metamorphosen* beschreibt, ist der Sprache der Textilherstellung entliehen: Dort bezeichnet es zunächst das gleichmässige Abspinnen der Wolle vom Rocken und dann auch das Weben selbst, wie es nicht zuletzt seine Verwendung in den Webeszenen der *Metamorphosen* belegt (Ov. *Met.* 4,36; 6,69).¹⁰¹ Die Junktur *carmen perpetuum deducere* beschreibt die Entstehung der *Metamorphosen* also in einer Metapher des Textilen und deutet an, dass deren Abschliessbarkeit sich als Problem stellt; ein Problem, das in den Webeszenen aufgegriffen und illustriert wird.¹⁰²

In der Poetologie der *Metamorphosen* werden somit bereits Fragen nach dem Status von Werk und Text verhandelt, die Ovid in den Exilgedichten explizieren und ins Zentrum seiner Dichtung stellen wird. So erklärt der ans Schwarze Meer verbannte Ovid etwa, dass sich mit seiner Exilierung ein Riss in seinem Œuvre zeige, das von den Ereignissen gleichsam eingeholt und in seiner Bedeutung relativiert worden sei. In der Folge will er sein Werk zerstören (Ov. *Trist.* 1,7,13–24):

*carmina mutatas hominum dicentia formas,
infelix domini quod fuga rupit opus.
haec ego discedens, sicut bene multa meorum,
ipse mea posui maestus in igne manu.*

[...]

*sic ego non meritos mecum peritura libellos
imposui rapidis uiscera nostra rogis:
uel quod eram Musas, ut crimina nostra, perosus,
uel quod adhuc crescens et rude carmen erat.
quae quoniam non sunt penitus sublata, sed extant
(pluribus exemplis scripta fuisse reor).*

Die Gedichte, die von den wandelnden Gestalten von Menschen erzählen, ein

Unglückswerk, das die Verbannung seines Herrn zerrissen hat, das habe ich beim Weggang wie vieles andere von meinem Gut mit eigener Hand traurig ins Feuer gelegt [...]. So habe ich die Bücher, die es nicht verdient hätten, wie meine eigenen Eingeweide auf den raffenden Scheiterhaufen gelegt – sei es aus Hass auf die Musen, die mir die Vorwürfe eingebracht hatten, sei es, dass das Gedicht noch im Wachsen begriffen und roh war. Und doch ist es nicht gänzlich zerstört worden, sondern ist noch erhalten (ich nehme an, dass es schon in zu vielen Exemplaren abgeschrieben worden ist).

Wie Pallas das Werk Arachnes zerreisst (*Met.* 6,131: *rupit*), zerreisst Ovids bevorstehende Exilierung die *Metamorphosen* selbst (*Trist.* 1,7,14: *rupit*). Hier wie dort ist das Zerreißen aber nur bedingt effektiv: Wie Arachne als Spinne in Ewigkeit weiterwebt, ohne je mit ihrem Werk zu einem befriedigenden Abschluss zu kommen, so stellt ein naiver Ovid erstaunt fest, dass seine Arbeit an den *Metamorphosen* längst jener der Schreiberlinge Platz gemacht haben, die wieder und wieder und wieder denselben Wortlaut reproduzieren.

Hatten wir gesehen, dass beim Weben die Prozessualität der Arbeit und ihre materiale Konkretion aufs engste miteinander verbunden sind und sich wechselseitig bedingen, werden diese beiden Momente in den Webeszenen der *Metamorphosen* voneinander gespalten und gegeneinander ausgespielt. Die Gewebe erweisen sich als angreifbar, umdeutbar und instabil; Bestand hat allein die Arbeit selbst, die nicht notwendig (und möglicherweise nie) im Material umgesetzt werden und so zum Abschluss kommen kann. Damit wird ein Spannungsverhältnis narrativiert, das der Metaphorik des Webens immer schon eignet, aber meist – in je unterschiedlicher Nuancierung – eingeebnet und aufgelöst wird. Wenn Barthes die konstitutive Produktivität des Texts dessen Auffassung als eines statischen Produkts entgegenstellt, rekurriert er auf dieselbe Dichotomie, wie sie auch den Webeszenen der *Metamorphosen* zugrundeliegt. Nicht zufällig illustriert er seine Reflexion auf den Begriff des Textes mit dem Bild der Spinne: „telle une araignée qui se dissoudrait elle-même dans les sécrétions constructives de sa toile“.¹⁰³ Während Barthes aber im Bild der Spinne, die sich auflöst, dogmatisch einen Aspekt des Textes über den anderen obsiegen lässt, vermögen die *Metamorphosen* beide in einer unauflöslchen Spannung zusammenzudenken.¹⁰⁴

Dank

Mein Dank geht an Henriette Harich-Schwarzbauer (Basel), nicht allein für die Einladung an die anregende Konferenz und die Aufnahme dieses Beitrages in den vorliegenden Sammelband, sondern viel grundsätzlicher für die langjährige Förderung und Unterstützung. Seraina Plotke (Basel) danke ich für die Diskussion des Beitrags und insbesondere ihre wertvollen Hinweise zu den *carmina cancellata*. Rebecca Lämmle (Basel) und Manuel Scheidegger (Berlin) haben sich beide der Mühe unterzogen, den Beitrag kritisch zu lesen und zu diskutieren, und haben damit einen wesentlichen Anteil daran, dass dieser

Beitrag zu Ende gewebt werden konnte. Sina Dell’Anno (Basel) danke ich für die kritische Durchsicht des Manuskripts. Für Irrtümer und Fehler, besonders aber für die grosse Länge des Textes trage ich dennoch alleine die Verantwortung.

Bibliographie

Albrecht, Michael von (1979) „L’épisode d’Arachné dans les *Métamorphoses* d’Ovide“, *REL* 57, 266–277.

Alter, Franciscus Carolus (ed.) (1789–1790) *Homeri Ilias ad codicem Vindobonensem expressa*, 2 vols. Wien.

Assaël, Jacqueline (2002) „Tisser un chant, d’Homère à Euripide“, *Gaia* 6, 145–168.

Ballestra-Puech, Sylvie (2006) *Métamorphoses d’Arachné. L’artiste en araignée dans la littérature occidentale*. Genève.

Barber, Elizabeth J. W. (1975) „The PIE Notion of Cloth and Clothing“, *JIES* 3, 294–320.

Barber, Elizabeth J. W. (1991) *Prehistoric Textiles. The Development of Cloth in the Neolithic and Bronze Ages, with Special Reference to the Aegean*. Princeton NJ.

Barber, Elizabeth J. W. (1992) „The Peplos of Athena“, in Jenifer Neils (ed.) *Goddess and Polis. The Panathenaic Festival in Ancient Athens*. Princeton NJ, 103–117.

Barchiesi, Alessandro und Rosati, Gianpiero, eds comm. (2007) *Ovidio, Metamorfosi. Volume II (Libri III–IV)*. A cura di A. Barchiesi. Testo critico basato sull’edizione oxoniense di Richard Tarrant. Traduzione di Ludovica Koch. Commento di A. Barchiesi e G. Rosati. Milano.

Barkan, Leonard (1986) *The Gods Made Flesh. Metamorphosis & the Pursuit of Paganism*. New Haven/London.

Barthes, Roland (1994) *Le Plaisir du texte* [1973], in: R. Barthes: *Œuvres complètes*. Tome II: 1966–1973. Édition établie et présentée par Éric Marty. Paris, 1493–1532.

Bekker, Immanuel, ed. (1825) *Scholia in Homeri Iliadem*, 2 voll. Berlin.

Bergren, Ann L. T. (1980) „Helen’s Web: Time and Tableau in the *Iliad*“, *Helios* 7:1, 19–34.

Bergren, Ann L. T. (1983) „Language and the Female in Early Greek Thought“, *Arethusa* 16:1/2, 69–95.

Bergren, Ann L. T. (2008) *Weaving Truth, Language and the Female in Greek Thought*. Cambridge MA.

Blümner, Hugo (1912) *Technologie und Terminologie der Gewebe und Künste bei Griechen und Römern*. Erster Band. Zweite, gänzlich überarbeitete Fassung. Leipzig/Berlin.

Bömer, Franz, ed. comm. (1976a) *P. Ovidius Naso: Metamorphosen, Kommentar*. Buch IV–V. Heidelberg.

Bömer, Franz, ed. comm. (1976b) *P. Ovidius Naso: Metamorphosen, Kommentar*. Buch VI–VII. Heidelberg.

Bretzigheimer, Gerlinde (2005) „*Poeta memor ludensque* oder The Making of *Ciris*“, in Nicolas Holzberg (ed.) *Die Appendix Vergiliana. Pseudepigraphen im literarischen Kontext*. Tübingen, 142–224.

Clader, Linda L. (1976) *Helen. The Evolution from Divine to Heroic in Greek Epic Tradition*. Mnemosyne Suppl. 42. Leiden.

Cluett, Ronald (2003) „In Caesar’s Wake: The Ideology of the Continuators“, in Francis Cairns und Elaine Fantham (eds) *Caesar Against Liberty? Perspectives on his Autocracy*. Cambridge, 118–131.

Cluett, Ronald (2009) „The Continuators: Soldiering On“, in Miriam Griffin (ed.) *A Companion to Julius Caesar*. Oxford, 192–205.

Curran, Leo C. (1972) „Transformation and Anti-Augustanism in Ovid’s *Metamorphoses*“, *Arethusa* 1, 71–91.

Dencker, Klaus Peter (2011) *Optische Poesie. Von den prähistorischen Schriftzeichen bis zu den digitalen Experimenten der Gegenwart*. Berlin/New York.

Dorandi, Tiziano (1991) „Den Autoren über die Schulter geschaut“, *ZPE* 87, 11–33.

Dorandi, Tiziano (2007) *Nell’officina dei classici. Come lovaravano gli autori antichi*. Roma.

Durante, Marcello (1986) „Untersuchungen zur Vorgeschichte der griechischen Dichtersprache, Die Terminologie für das dichterische Schaffen“, in Rüdiger Schmitt (ed.) *Indogermanische Dichtersprache*. Darmstadt, 242–260.

Edmunds, Susan T. (2012) *Picturing Homeric Weaving*. Online-Publikation unter <http://chs.harvard.edu/wa/pageR?tn=ArticleWrapper&bdc=12&mn=4365> (zuletzt eingesehen am 28.8.2013).

Ehlen, Oliver (2011) *Venantius-Interpretationen. Rhetorische und generische Transgressionen beim „neuen Orpheus“*. Stuttgart.

Ehrling, Sara (2011) *De inconexis continuum. A Study of the Late Antique Wedding Centos*. Diss. Göteborg, Online-Publikation unter <http://hdl.handle.net/2077/24990> (zuletzt eingesehen am 28.8.2013).

Eisenhut, Werner (1975) „*Deducere carmen*. Ein Beitrag zum Problem der literarischen Beziehungen zwischen Horaz und Properz“, in Werner Eisenhut (ed.) *Properz*. Darmstadt, 247–263.

Ernst, Ulrich (1991) *Carmen figuratum. Geschichte des Figurengedichts von den antiken Ursprüngen bis zum Ausgang des Mittelalters*. Köln/Weimar/Wien.

Ernst, Ulrich (2002) *Intermedialität im europäischen Kulturzusammenhang. Beiträge zur Theorie und Geschichte der visuellen Lyrik*. Berlin.

Ernst, Ulrich (2004) „Kryptographie und Steganographie. Zwei Grundformen der Verschlüsselung in literarästhetischen Kontexten“, in Gertrud Maria Rösch (ed.) *Codes, Geheimtext und Verschlüsselung. Geschichte und Gegenwart einer Kulturpraxis*. Tübingen, 155–178.

Ernst, Ulrich (2006) „Text und Intext. Textile Metaphorik und Poetik der Intextualität am Beispiel visueller Dichtungen der Spätantike und des Frühmittelalters“, in Ludolf Kuchenbuch und Uta Kleine (eds) *‚Textus‘ im Mittelalter. Komponenten und Situationen des Wortgebrauchs im schriftsemantischen Feld*. Göttingen, 44–67.

Ernst, Ulrich, Ehlen, Oliver und Gramatzki, Susanne (eds) (2012) *Visuelle Poesie: Historische Dokumentation theoretischer Zeugnisse*, Band 1: Von der Antike bis zum Barock. Berlin.

Ette, Ottmar, ed. comm. (2010) *Roland Barthes: Die Lust am Text*. Aus dem Französischen von O. E. Kommentar von O. E. Berlin.

Faber, Riemer (2008) „The Woven Garment as Literary Metaphor. The Peplos in *Ciris* 9–41“, in Jonathan Edmondson und Alison Keith (ed.) *Roman Dress and the Fabrics of Roman Culture*. Toronto, 205–216.

Feeney, Denis C. (1991) *The Gods in Epic. Poets and Critics of the Classical Tradition*. Oxford.

Galinsky, Karl G. (1975) *Ovid's Metamorphoses. An Introduction to the Basic Aspects*. Berkeley/Los Angeles.

Gineste, Marie-France (2008) „Poétique du tissage féminin: quelques figures de tisseuses dans la poésie latine, d'Ovide à Claudien“, in Peter Schnyder (ed.) *Métamorphoses du mythe. Réécritures anciennes et modernes des mythes antiques*. Paris, 197–216.

Gorni, Guglielmo (1979) „La metafora di testo“, *Strumenti critici* 38, 18–31.

Graver, Margaret (1993) „*Quaelibet Audendi*: Fortunatus and the Acrostic“, *TAPA* 123, 219–245.

Greber, Erika (2002) *Textile Texte. Poetologische Metaphorik und Literaturtheorie. Studien zur Tradition des Wortflechtens und der Kombinatorik*. Köln/Weimar/Wien.

Greber, Erika (2008) Art. „Gewebe/Faden“, in Günter Butzer and Joachim Jacob (eds) *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Zweite Auflage. Stuttgart/Weimar, 126–129.

Gurd, Sean Alexander (2012) *Work in Progress. Literary Revision as Social Performance in Ancient Rome*. Oxford/New York.

Hall, Lindsay G. H. (1996) „Hirtius and the *Bellum Alexandrinum*“, *CQ* 46:2, 411–415.

Harich-Schwarzbauer, Henriette (2011) „Gewebte Bilder. Textilekphrasen in Claudians Raub der Proserpina (*rapt.* 1,246–275)“, in Barbara Schellewald (ed.)

Harlizius-Klück, Ellen (2004) *Weberei als episteme und die Genese der deduktiven Mathematik*. In vier Umschweiften entwickelt aus Platons Dialog *Politikos*. Berlin.

Harlizius-Klück, Ellen (2007) „Nur nicht von einer Frau geboren werden...‘ Genealogisches zu Mathematik und Weberei in der Antike“, in Ingeborg Kader (ed.) *Penelope rekonstruiert. Geschichte und Deutung einer Frauenfigur*. Katalog zur Sonderausstellung des Museums für Abgüsse Klassischer Bildwerke München, 9. Oktober bis 15. Januar 2007. München, 121–133.

Harries, Byron (1990) „The Spinner and the Poet. Arachne in Ovid’s *Metamorphoses*“, *PCPS* n.s. 36, 64–82.

Herzog, Reinhart (1996) „Vom Aufhören. Darstellungsformen menschlicher Dauer im Ende“, in Karlheinz Stierle und Rainer Warning (eds) *Das Ende. Figuren einer Denkform*. München, 283–329.

Heyworth, Stephen J. (1994) „Some allusions to Callimachus in Latin poetry“, *MD* 33, 51–79.

Hofmann, Heinz (1971) „Ausgesprochene und unausgesprochene motivische Verwebung im sechsten Metamorphosenbuch Ovids“, *Acta classica* 14, 91–107.

Hofmann, Heinz (1985) „Ovid’s *Metamorphoses*: *Carmen perpetuum*, *carmen deductum*“, *PLLS* 5, 223–241.

Houriez, Annie (1995) „Arachné et Pallas. Déesse sans sagesse“, *Uranie* 5, 57–74.

Johnson, Patricia J. (2008) *Ovid before Exile. Art and Punishment in the Metamorphoses*. Madison.

Kayachev, Boris (2013) „The ideal bibliography of a Roman poet: from *lusus poetici* to *studia philosophica*“, *Latomus* 72, 412–425.

Kirk, Geoffrey S., comm. (1985) *The Iliad: A Commentary*. Volume I: books 1–4. Cambridge.

Knobloch, Clemens (1990) „Zum Status und zur Geschichte des Textbegriffs. Eine Skizze“, *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 77, 66–87.

Knobloch, Clemens (2005) Art. „Text/Textualität“, in Karlheinz Barck *et al.* (eds) *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Band 6. Stuttgart/Weimar, 23–48.

Krieter-Spiro, Martha, comm. (2009) *Homers Ilias, Gesamtkommentar (Basler Kommentar/BK)*, Band III: Dritter Gesang, Faszikel 2: Kommentar. Berlin/New York.

Lämmle, Rebecca (2013) *Poetik des Satyrspiels*. Heidelberg.

Lausberg, Marion (1982) „Ἀρχέτυπον τῆς ἰδίας ποιήσεως. Zur Bildbeschreibung bei Ovid“, *Boreas* 5, 112–123.

Leach, Eleanor Winsor (1974) „Ekphrasis and the Theme of Artistic Failure

in Ovid's *Metamorphoses*“, *Ramus* 3, 102–142.

Lehrs, Karl (1882) *De Aristarchi studiis Homericis*. Editio tertia. Leipzig.

Levitan, William (1985) „Dancing at the End of the Rope: Optatian Porfyrus and the Field of Roman Verse“, *TAPA* 115, 245–269.

Lewis, Naphtali (1974) *Papyrus in Classical Antiquity*. Oxford.

Maltby, Robert (1991) *A Lexicon of Ancient Latin Etymologies*. Leeds.

Marciniak, Katarzyna (2001) „The Winged Mouse – Bats in Ancient Literature“, *Eos* 88, 307–314.

McGill, Scott (2005) *Virgil Recomposed. The mythographical and secular centos in antiquity*. Oxford/New York.

McIntosh-Snyder, Jane (1981) „The web of song. Weaving imagery in Homer and the lyric poets“, *CJ* 76, 193–196.

Miller, Nancy K. (1986) „Arachnologies: The Woman, The Text, and the Critic“, in Nancy K. Miller (ed.) *The Poetics of Gender*. New York, 270–295.

Nagy, Gregory (1996) *Poetry as Performance. Homer and beyond*. Cambridge.

Nagy, Gregory (2002) *Plato's Rhapsody and Homer's Music. The Poetics of the Panathenaic Festival in Classical Athens*. Cambridge MA/London.

Nünlist, René (1998) *Poetologische Bildersprache in der frühgriechischen Dichtung*. Beiträge zur Altertumskunde 101. Stuttgart/Leipzig.

Oliensis, Ellen (2004) „The Power of Image-Makers: Representation and Revenge in Ovid *Metamorphoses* 6 and *Tristia* 4“, *CA* 23:2, 285–321.

Otto, A. (1890) *Die Sprichwörter und sprichwörtlichen Redensarten der Römer*. Leipzig.

Patzner, Andreas (1993) „Aulus Hirtius als Redaktor des *corpus Caesarianum*, Eine grammatisch-historische Analyse der *epistula ad Balbum*“, *WJA* n.F. 19, 111–130.

Perry, Walter Copland (1898) *The Women of Homer*. New York.

Pfisterer-Haas, Susanne (2007) „Penelope am Webstuhl. Die Macht der Gewänder“ in Ingeborg Kader (ed.) *Penelope rekonstruiert. Geschichte und Deutung einer Frauenfigur*. Katalog zur Sonderausstellung des Museums für Abgüsse Klassischer Bildwerke München, 9. Oktober bis 15. Januar 2007. München, 97–119.

Pianezzola, Emilio (1979) „La metamorfosi ovidiana come metafora narrativa“ in Daniela Goldin (ed.) *Retorica e Poetica*. Atti del III Convegno Italo-Tedesco (Bressanone, 1975). Padova, 77–91.

Pipitone, Giuseppe (2012) *Dalla figura all'interpretazione: scoli a Optaziano Porfirio*. Napoli.

Plotke, Seraina (2005) „Selbstreferentialität im Zeichen der Bimedialität oder die Geburt einer Gattung. Visuelle Poesie aus hellenistischer Zeit“, *Arcadia* 40/1, 139–152.

Plotke, Seraina (2009) *Gereimte Bilder. Visuelle Poesie im 17. Jahrhundert*. Paderborn.

Polara, Giovanni (ed.) (1973) *Publilii Optatiani Porfyrii Carmina*. 2 voll. Corpus Scriptorum Latinorum Paravianum. Torino.

Polara, Giovanni (ed.) (2004) *Carmi di Publio Optaziano Porfirio*. Torino.

Reydellet, Marc (ed.) (1994) *Venance Fortunat*. Poèmes. Tome I: Livres I–IV. Paris.

Reydellet, Marc (ed.) (1998) *Venance Fortunat*. Poèmes. Tome II: Livres V–VIII. Paris.

Richardson, Nicholas comm. (1993) *The Iliad: A Commentary*. Volume VI: books 21–24. Cambridge.

Robinson, Timothy J. (2006) „Under the Cover of Epic: Pretexts, Subtexts and Textiles in Catullus' *carmen* 64“, *Ramus* 35, 29–62.

Rosati, Gianpiero (1999) „Form in motion: weaving the text in the Metamorphoses“, in Alessandro Barchiesi, Philip Hardie and Stephen Hinds (eds) *Ovidian Transformations. Essays on Ovid's Metamorphoses and its Reception*. Cambridge, 240–253.

Rosati, Gianpiero (2004) „La strategia del ragno, ovvero la rivincita di Aracne. Fortuna tardo-antica (Sidonio Apollinare, Claudiano) di un mito ovidiano“, *Dictynna* 1 [unpaginiert].

Rosati, Gianpiero, ed. comm. (2009) *Ovidio, Metamorfosi. Volume III (Libri V–VI)*. A cura di G. Rosati. Testo critico basato sull'edizione oxoniense di Richard Tarrant. Traduzione di Gioacchino Chiarini. Commento di G. Rosati. Milano.

Rostagni, Augusto (1961) *Virgilio minore. Saggi sullo svolgimento della poesia virgiliana*. Roma.

Rühl, Meike (2006) „Panegyrik im Quadrat: Optatian und die intermedialen Tendenzen des spätantiken Herrscherbildes“, *Millennium* 3, 75–101.

Salzman-Mitchell, Patricia B. (2005) *A Web of Fantasies. Gaze, Image, and Gender in Ovid's Metamorphoses*. Columbus OH.

Scheid, John and Svenbro, Jesper (1994) *Le métier de Zeus, Mythe du tissage et du tissu dans le monde gréco-romain*. Paris.

[= Scheid, John and Svenbro, Jesper (1996) *The Craft of Zeus, Myths of Weaving and Fabric*. Revealing Antiquity 9. Cambridge MA.]

Scherner, Maximilian (1996) „TEXT“. Untersuchungen zur Begriffsgeschichte“, *Archiv für Begriffsgeschichte* 39, 103–160.

Schlabow, Karl (1951) „Der Thorsberger Prachtmantel, der Schlüssel zum altgermanischen Webstuhl“, in Karl Kersten (ed.) *Festschrift für Gustav Schwantes zum 65. Geburtstag*. Neumünster, 176–201.

Schlesier, Renate (2002) „Idole und Gewebe. Kultur als Bild und Text“, in

Jürgen P. Schwindt (ed.) *Klassische Philologie inter disciplinas. Aktuelle Konzepte zu Gegenstand und Methode eines Grundlagenfaches*. Heidelberg, 1–23.

Schmidt, Ernst A. (1991) *Ovids poetische Menschenwelt. Die Metamorphosen als Metapher und Symphonie*. Heidelberg.

Schmitz-Emans, Monika (2010) „Arachne im Wettstreit. Ovids *Metamorphosen* als poetologischer Text“ in Alexander Honold und Ralf Simon (eds) *Das erzählende und das erzählte Bild*. München, 251–271.

Seel, Otto (1935) *Hirtius. Untersuchungen über die pseudocaesarianischen Bella und den Balbusbrief*. Leipzig.

Segal, Charles (1994) „Philomela’s Web and the Pleasures of the Text: Reader and Violence in the *Metamorphoses* of Ovid“ in Irene J. F. de Jong und J. P. Sullivan (eds) *Modern Critical Theory and Classical Literature*. Leiden/New York, 257–280.

Simon, Erika (1959) Art. „Efeu“, *RAC* 4, 610–620.

Solodow, Joseph B. (1988) *The World of Ovid’s Metamorphoses*. Chapel Hill NC/London.

Spahlinger, Lothar (1996) *Ars latet arte sua. Untersuchungen zur Poetologie in den Metamorphosen Ovids*. Stuttgart/Leipzig.

Steier, August (1929) Art. „Spinnentiere (echte)“, *RE* III A:2, 1786–1798.

Sullivan Kruger, Kathryn (2001) *Weaving the Word, The Metaphorics of Weaving and Female Textual Production*, Selinsgrove/London.

Tränkle, Hermann, ed. comm. (1990) *Appendix Tibulliana*, herausgegeben und kommentiert von H. T. Berlin/New York.

Tuck, Anthony (2006) „Singing the Rug: Patterned Textiles and the Origins of Indo-European Metrical Poetry“, *AJA* 110, 539–550.

Vaan, Michiel de (2008) *Etymological Dictionary of Latin and the other Italic Languages*. Leiden/Boston.

Vial, Hélène (2008) „Frontières en métamorphose: le prologue et l’épilogue des *Métamorphoses* d’Ovide“, in Bruno Bureau und Christian Nicolas (eds) *Commencer et Finir. Débuts et fins dans les littératures grecque, latine et néolatine*, vol. II. Paris, 393–410.

Vincent, Michael (1994) „Between Ovid and Barthes. *Ekphrasis*, Orality, Textuality in Ovid’s ‚Arachne‘“, *Arethusa* 27:3, 361–386.

Vogt, Ernst (1967) „Das Akrostichon in der griechischen Literatur“, *A&A*, 13:1, 80–95.

Von der Mühlh, Peter (1913) Art. „Hirtius 2“, *RE* 8:2, 1956–1962.

Wagner-Hasel, Beate (2006) „*Textus* und *texere*, *húphos* und *huphaínein*. Zur metaphorischen Bedeutung des Webens in der griechisch-römischen Antike“ in Ludolf Kuchenbuch und Ute Kleine (eds) „*Textus*“ im Mittelalter. *Komponenten und Situationen des Wortgebrauchs im schriftsemantischen Feld*. Göttingen, 15–43.

Wheeler, Stephen M. (1999) *A Discourse of Wonders. Audience and Performance in Ovid's Metamorphoses*. Philadelphia PA.

Wheeler, Stephen M. (2000) *Narrative Dynamics in Ovid's Metamorphoses*. Tübingen.

Wienand, Johannes (2012) *Der Kaiser als Sieger. Metamorphosen triumphaler Herrschaft unter Constantin I.* Berlin.

¹ Vgl. Clader (1976, 7–9); Bergren (1980, 22–23; 31–32); Bergren (1983, 79) [= 2008, 23; 46–47] sowie Krieter-Spiro (2009, 55–57 *ad loc.*) mit weiterer Literatur.

² Die Parallelisierung der aktuellen Kämpfe vor Troja mit jenen in Helenas Webarbeit zeigt sich in Iris' Anrede an Helena besonders deutlich, wenn die Kämpfe in demselben Wortlaut beschrieben werden wie innerhalb der Gewebe-Ekphrasis (*Il.* 3,131 = 3,127); so etwa Kirk (1985, 281 *ad loc.*); Krieter-Spiro (2009, 57 *ad loc.*).

³ Schol. bT Hom. *Il.* 3,126–127: ἀξιόχρεων ἀρχέτυπον ἀνέπλασεν ὁ ποιητὴς τῆς ἰδίας ποιήσεως. ἴσως δὲ τούτῳ τοῖς ὁρῶσιν ἐπεφᾶτο δεικνύναι τὴν Τρώων βίαν καὶ τὴν Ἑλλήνων δικαίαν ἰσχύν („Der Dichter schuf hier ein eindrückliches Urbild seiner eigenen Dichtung. Vielleicht versuchte sie [oder er? sc. Helena oder der Dichter] damit, den Betrachtern die Gewalt der Troer und die gerechte Macht der Achaier aufzuzeigen“). Die Bemerkung findet einen Nachhall im *Ilias*-Kommentar des Eustathios, der die Parallele von Helenas Gewand und Homers Werk weiterführt und Helenas Gewebe gleichsam als Kriegsjournal auffasst, das kontinuierlich nachgeführt werde und darin dem Aufschreibesystem des Dichters gleiche (Eust. ad Hom. *Il.* 1,618,10ff. v.d.Valk): ἀστειῶς ἐπεσημήναντό τινες τὸν πέπλον τοῦτον ἀξιόλογον ἀρχέτυπον εἶναι τῆς Ὀμήρου ποιήσεως. ἃ γὰρ ἐκείνη ἐνεποίκιλλεν ὁσημέραι τῷ πέπλῳ, ταῦτα δέλτῳ ἐντίθησιν Ὅμηρος καὶ ποιεῖ τὴν βίβλον ταύτην ὥσπερ Ἑλένης ἄλλον ἱστόν („Klug weisen einige Kommentatoren darauf hin, dass der Peplos ein beachtenswertes Urbild des homerischen Gedichts darstelle; was diese nämlich Tag für Tag in den Peplos einwebt, das notiert Homer in seiner Schreibtäfel und schafft sein Werk wie ein zweites Gewand der Helena“).

⁴ Verschiedentlich wird Aristarch die Ansicht zugeschrieben, dass Homer seinen Stoff Helenas Gewebe entnommen hätte: so Barber (1991, 373), gestützt auf Perry (1898, 175, 240 [App. XVI]), und wiederholt von Wagner-Hasel (2006, 22–23 m. Anm. 36), wobei jeweils die Herkunft der Erklärung nicht dokumentiert wird. Der Kommentar findet sich in Cod. Vind. Phil. graec. 39, fol. 76 (saec. XVI), ist bei Alter (1790, VIII) abgedruckt und dann von Bekker (1825, 102) übernommen (ιστέον δὲ ὅτι ἐκ τούτου τοῦ ἱστοῦ ἔλαβε τὸ πλεόν τῆς ἱστορίας τοῦ Τρωϊκοῦ πολέμου ὁ θεῖος Ὅμηρος, ὡς φησιν Ἀρίσταρχος ὁ Ὀμηρικός („Man muss nämlich wissen, dass von eben diesem Gewebe der göttliche Homer den Grossteil der Geschichte des trojanischen Krieges übernommen hat, wie Aristarch der Homerkenner sagt“). Es steht zu

vermuten, dass es sich hierbei um einen späten Versuch handelt, die Erklärung in den bT-Scholia mit dem unklaren Begriff ἀρχέτυπος zu verdeutlichen; die Zuschreibung an Aristarch dürfte erfolgt sein, um der Erklärung grösseres Gewicht zu geben. Aristarchs Autorschaft ist auszuschliessen und wird schon bei Lehrs (³1882, 246 m. Anm. 158) harsch verworfen („Hoc et si qua similia sunt de Aristarcho mendacia nunc sicco pede, opinor, transgredimur“). Für tatkräftige Unterstützung in diesem homerischen *zetema* danke ich Claude Brügger (Basel).

⁵ So etwa Scheid/Svenbro (1994, 123–124, 143) [= 1996, 115–116, 135]; Houriez (1995, 71); Spahlinger (1997, 80–81); Assaël (2002, 148–151); Robinson (2006, 30–33); Faber (2008, 205–206). Lausberg (1982, 116–119) erwägt, ob die *Ilias*-Stelle mit der dazugehörigen Exegese-Tradition für spätere poetologische Ekphraseis traditionsbildend gewesen sein könnte.

⁶ McIntosh Snyder (1981); Nünlist (1998, 110–118); Greber (2002, 10, 25); Assaël (2002, bes. 156–161); Wagner-Hasel (2006, bes. 26–29).

⁷ Zur Webemetaphorik der Antike ist Scheid/Svenbro (1994) [1996] grundlegend; vgl. aber auch die Darstellungen bei McIntosh Snyder (1981); Rosati (1999, 240–248); Sullivan Kruger (2001); Assaël (2002); Schlesier (2002, 17–23); Wagner-Hasel (2006); Tuck (2006, 546–549). Zu ihrer Entwicklung bis zur Gegenwart vgl. die Überblicksdarstellungen bei Knobloch (1990 und 2005); Scherner (1996) sowie die umfassende komparatistische Studie von Greber (2002), in der Literaturkonzeptionen anhand der „Leitopposition Wortflechten und Kombinatorik“ (17–35, 41 *et passim*) diskutiert werden; vgl. dort auch die Überlegungen zu den Konvergenzen von Poetologie und Literaturtheorie (2002, 1–9, 41–46, 106–108, 141–166 u.ö.).

⁸ Vgl. Bergren (1983, 79) [= 2008, 23]: „And it is the art of the tapestry – whether Helen’s literal web or the ‚woven words‘ of the *Iliad* itself – both to represent action and to freeze it at a point before its completion. Helen depicts the contending armies, but she captures them, so to speak, at a point before either side has finally captured her. Helen’s art thus ever defers the end of the contest, the final capture of herself“; ähnlich bereits Bergren (1980, 23).

⁹ Die Korrespondenz der beiden Webeszenen wurde verschiedentlich festgestellt; vgl. Kirk (1985, 280 *ad Il.* 3,125–7); Krieter-Spiro (2009, 55 *ad Il.* 3,125) mit weiterer Literatur. Die Parallelisierung der beiden Webszenen fügt sich in einen grösseren Zusammenhang von Korrespondenzen zwischen den ersten und den letzten Gesängen der *Ilias* (Richardson 1993, 8–9, 152–154 *ad Il.* 22,437–515). Auch bei Andromaches Arbeit liegt, wortgleich wie in der Helena-Szene, der Akzent auf dem noch andauernden Herstellungsprozess (vgl. 22,440: ὕφαινε, 441: ἔπασσε).

¹⁰ Claud. *rapt.* 1,245–273; 3,151–165; vgl. Rosati (2004, § 30–33); Harich-Schwarzbauer (2011, 36) sowie den Beitrag von Julia Klebs im vorliegenden Band, 209ff.

¹¹ Sid. 15,145–148 (vgl. Sid. 15,158–161); vgl. Rosati (2004, § 22–27) sowie den Beitrag von Henriette Harich-Schwarzbauer im vorliegenden Band, 147ff.

¹² Nonn. *Dion.* 24,237–329; vgl. den Beitrag von Simon Zuenelli im vorliegenden Band, 221ff.

¹³ Hom. *Od.* 2,94–110; 19,137–156; 24,128–148. In Ovids *Amores* findet der prekäre Zusammenhang von Penelopes Webarbeit und Homers Dichtung einen ironischen Kommentar, wenn der Fortbestand von Homers Dichtung gerade am Sujet von Penelopes aufgelöstem Gewand exemplifiziert wird (Ov. *Am.* 3,9,29–30): *durant, vatis opus, Troiani fama laboris/tardaue nocturno tela retexta dolo* („Bestand haben der Ruhm des Leidens vor Troja, Werk eines Dichters, und ebenso das träge Gewebe, das in nächtlichem Betrug aufgelöst wurde“), woraus sich die oxymoronische Aussage *durat tela retexta* ergibt.

¹⁴ Zur Forschungsgeschichte vgl. Harlizius-Klück (2004, 23–28); Pfisterer-Haas (2007, 108–112); Edmunds (2012).

¹⁵ Barber (1992, 106–112); Harlizius-Klück (2004, 99–125). Pfisterer-Haas (2007, 106–112) und Edmunds (2012) bieten beide einen reich illustrierten Überblick über die Arbeit am Gewichtwebstuhl.

¹⁶ Harlizius-Klück (2004, 102; 127).

¹⁷ Vgl. Nagy (2002, 76–82, hier 79): „[...T]he idea of *weaving*, just like the idea of *humnos*, is connected with the idea of *beginnings*. The essential point is the *point of departure*. Wherever you begin, you must have a continuum that follows.“ Zur Kohärenz des Webeprozesses vgl. auch Harlizius-Klück (2004, 98–119).

¹⁸ Vgl. Schlabow (1951, 182–183, 191–193); Barber (1992, 109–110); Harlizius-Klück (2004, 106–109); Pfisterer-Haas (2007, 106); Edmunds (2012).

¹⁹ Blümner (1912, 143–144); Barber (1992, 109–110); Nagy (2002, 80–81); Harlizius-Klück (2004, 25–26, 107–109). Zu Etymologie und Wortgeschichte von *ordior* vgl. ferner Maltby (1991, 434 s.v.); de Vaan (2008, 433–434 s.v.). Zu *ordior* als literarischem *terminus technicus*, s. unten, 193 m. Anm. 74.

²⁰ Der Stoff verdankt sich damit der Verbindung zweier verschiedener Garnqualitäten. Wie Scheid/Svenbro (1994) [= 1996] zeigen, wird dieser Umstand verschiedentlich in Webemetaphern aufgegriffen, wo Weben als Vereinigung distinkter Fadensysteme erscheint, als συμπλοκή („Ineinanderflechten“) des starken (männlich konnotierten) Kettfadens mit dem weichen (weiblich konnotierten) Schussfaden; vgl. dazu auch den Überblick zur Textilmetaphorik in der Literatur bei Greber (2008). Für den hier interessierenden Herstellungsprozess ist dieses dialektische Verhältnis indes zweitrangig; zudem hebt sich die Differenz der beiden Fadensysteme im Anfangsband der Webarbeit auf, dessen Schussfäden zu den Kettfäden des eigentlichen Tuches werden.

²¹ Barber (1975, 311–313); Barber (1991, 274).

²² Vgl. die umfassende Definition von *vestis/vestmentum* in Dig. 34,2,23.25.

²³ So wird etwa in Theokrits *Epithalamium auf Helena* ihr Geschick in der Textilherstellung gepriesen, wobei emphatisch alle Arbeitsschritte bis zum Abschneiden des Gewebes vom Webstuhl genannt werden (Theocr. 18, 32–34): οὐδέ τις ἐκ ταλάρω πανίοδεταί ἔργα τοιαῦτα, / οὐδ' ἐνὶ δαιδαλέῳ πυκινώτερον ἄτριον ἰστῶ / κερκίδι συμπλέξασα μακρῶν ἔταμι' ἐκ κελεόντων („Und keine spult aus dem Garnkorb heraus schönere Werke oder webt mit dem Schiffchen ein dichteres Gewebe am schön gefügten Webstuhl und schneidet es dann von den langen Stangen“). Vgl. *schol. vet.* Theocr. 18,34. Der Umstand, dass der Prozess des Webens mit dem Abschneiden des Stoffes unwiderruflich zum Abschluss kommt, begünstigt auch abergläubische Vorstellungen: So weisen etwa Scheid/Svenbro (1994, 78 m. Anm. 82) [= 1996, 69, 194 Anm. 82] daraufhin, dass in der Traumdeutung Artemidors (Artem. 3,36; 4,40) der Abschluss eines Gewebes den Tod symbolisiert.

²⁴ So erklärt Harlizius-Klück (2004, 124) die besondere Affinität der Webkunst zur Mathematik: „Das entscheidende Kriterium, welches dafür verantwortlich ist, dass die Weberei unter den Künsten der Antike für eine mathematische Erkenntnis geeigneter ist als Malerei oder Schmiedkunst, ist die Tatsache, dass *Dekoration und Konstruktion* in der Bild- oder Musterweberei *zusammenfallen*“ (Herv. CSL). Vgl. Nagy (2002, 78–79); Harlizius-Klück (2004, bes. 110–125); Tuck (2006, 540–545); Harlizius-Klück (2007, 126–132).

²⁵ Harlizius-Klück (2004, 108).

²⁶ In eine ähnliche Richtung weist Sullivan Kruger (2001, *passim*, hier 55), die in ihren Überlegungen zur Webemetaphorik von einer Grundspannung zwischen Prozess und Produkt ausgeht: „a further distinction can also be made between the *weaving process* and the *woven textile*. Each represents modes of signification quite different from the other. One is process-oriented whereas the other is product-oriented; weaving becomes a metaphor for speech, something occurring in time, whereas the woven material becomes a metaphor for something written, and thus permanent, unchanging“.

²⁷ Zum Verhältnis von Webemetaphorik und epischer *Performance* vgl. Scheid/Svenbro (1994, 119–120, 127–128) [= 1996, 111–112, 119–120] sowie Nagy (2002, bes. 72–86), der das Verhältnis zwischen Proömium/Hymnos und dem anschliessenden Epos in Analogie zu jenem zwischen Anfangsband und Gewebe am Webstuhl sieht. Vgl. bereits Nagy (1996, 39–86, bes. 63–64).

²⁸ Zur Veränderungsqualität der Webemetapher im Zuge des Aufkommens und der Ausdifferenzierung der Schriftkultur vgl. etwa Scheid/Svenbro (1994, 151–153) [= 1996, 144–145]; Schlesier (2002, 18–20); Wagner-Hasel (2006, 29–30); Greber (2002, 27–28 u.ö.).

²⁹ Aufschlussreich ist die Beschreibung der Papyrus-Herstellung als Webevorgang in der *Naturgeschichte* des älteren Plinius (Plin. *Nat.* 13,74–82); dazu ausführlich Lewis (1974, 34–69). Zu diesem Moment der „verdoppelte[n]

Metaphorisierung“ (Greber 2002, 27) vgl. etwa Scheid/Svenbro (1994, 153–155; 157–158) [= 1996, 146–147; 150]; Schlesier (2002, 20); Wagner-Hasel (2006, 15–16).

³⁰ Auch diese Analogie hat aber nur beschränkte Gültigkeit: Selbst wenn – je nach Medium – die Niederschrift eines Textes im Material irreversible Spuren hinterlässt, teilt der so fixierte Text nicht die Unveränderlichkeit des gewebten Tuches. Die Möglichkeit zu Zitat und Selbstbezug in der Sprache erlauben es stets, einen Text als fehlerhaft, revisionsbedürftig oder, wie im Fall von Pseudolus’ Dichtungstheorie, als fiktional zu markieren und entsprechend zu kommentieren. Für einen Überblick zu Praktiken des literarischen Entwerfens und der Revision in der Antike vgl. etwa Dorandi (1991); Dorandi (2007, 13–64); Gurd (2012, 3–23).

³¹ Zum Leben Optatians in seinem historischen Kontext vgl. Ernst (1991, 97–98); Erst (2002, 28–32); Polara (2004, 9–13); Ernst/Ehlen/Gramatzki (2012, 21–22); Wienand (2012, 355–361).

³² Zu *carmen* 9 vgl. Ernst (1991, 127–129); Ernst (2002, 8–10); spezifisch zu den *versus intextus* Pipitone (2012, 116).

³³ Nach Ernst 2006, 51–52 (hier 52) ist „[d]as aus Text und Intext bestehende Konstrukt [...] in konstitutiver Weise erklärungsbedürftig, verlangt als Adtext die Glosse, das Scholion oder den Selbstkommentar, wobei oft die Theorie schon *a priori* in das Text- und Intextkorpus Eingang findet“. Zu den *scholia* siehe nun Pipitone (2012), zu ihrem Verhältnis zu den Selbstaussagen und metapoetischen Äusserungen (ebd., 132–138).

³⁴ Ernst (2006, 50): „Wenn Porfyrius die Inserierung geheimer Botschaften in einen Text mit dem Vorgang des Einwebens illustriert, setzt das voraus, dass er den Grundtext, der Gegenstand des *intexere* ist, sowie das gesamte aus Bild- und Textelementen, Klartext und Intext bestehende Gedichtkonstrukt als Gewebe versteht [...]“. Vgl. Pipitone (2012, 97 m. Anm. 7; 116; 119–120).

³⁵ Entsprechende Stellen in den *carmina* Optatians sind bei Ernst (2006, 50–51 m. Anm. 38) gesammelt und hier ergänzt (nach der Zählung bei Polara 1973): *carm.* 3,15–16.33–35 mit *v[ersus] i[n]textus* III; 4,9–10; 5,24; 6,1–2 mit *v.i.* I; 8,17; 9,5.11–14 mit *v.i.* V; 10,18; 16,2–6; 17,8–10; 19,19–20 mit *schol.* 19,6; 20b, 4–5; 21,4.15–16; 22,7–8; 23,4; 24,19; 25,2; ep. Porph., Z. 7).

³⁶ Opt. Por. *carm.* 2; 3; 5; 6; 7; 8; 9; 10; 11; 12; 13; 14; 16; 18; 19; 20; 21; 22; 23; 24; 31 (fett gedruckte Zahlen bezeichnen Gedichte mit Bezug auf die Textilherstellung; vgl. die vorangehende Anm.).

³⁷ Vgl. dazu Ernst (2002, 2–3, 23–2 u.ö.); Plotke (2005, 143–146); Rühl (2006, 81–101); Wienand (2012, 361–369) sowie Plotke (2009, 33–49), wo die Frage nach dem medialen und semiologischen Status der Figurengedichte im Kontext der neueren Bild-Forschung diskutiert wird (33–35). Vgl. Dencker (2011, 552–820 [= Kap. „VI/2 Text und Bild“ sowie „VI/3 Text als Figur – Text im/als Bild“]).

³⁸ Zum Aspekt der Verrätseltheit vgl. bes. Ernst (2004, 156, 162–172). Opt. *carm.* 1 berichtet – ganz in ovidischer Manier (e.g. Polara 2004, 15–16) – davon, dass die Exilierung des Dichters eine prunkvolle Edition des Gedichtbandes mit Purpur und Gold verhindere und zur Verwendung einfacher Materialien zwingt. Hierin zeigt sich die Bedeutung, die der Farbgebung zugemessen wird, zugleich aber auch ein Bewusstsein dafür, dass Abschriften von ihr abweichen können (vgl. Ernst 1991, 141; Ernst 2006, 51). Die Farbe hebt die Intext-Verse nur verdeutlichend hervor, die auch darüberhinaus als semantisch-syntaktische Einheiten fassbar sind, und ist damit kein konstitutives Element der Textur des Gedichts (vgl. aber die Vorbehalte bei Plotke 2005, 144 m. Anm. 22).

³⁹ Vgl. Levitan (1985, 254–255; 263–264; hier 263): „Here is a work of thorough design, a perfect system in which every element, every line, every word, every letter has its proper place determined, even overdetermined, by a number of competing criteria, orthographic, lexical, syntactic, metrical, and (such as it is) stylistic. [...] With his method anticipating by eleven hundred years the invention of movable type, Optatian achieves an effect usually reserved for writers after Gutenberg; for here is a literary phenomenon of a special kind, a voiceless text, a static construction or simultaneous design“.

⁴⁰ Eust. *In hymnum pentecostalem Damasceni*, PG 136, 509C–515D (Text mit Übersetzung bei Ernst/Ehlen/Gramatzki 2012, 297–307); in 513A–C kommt er auf ein verlorenes Gittergedicht des Olyntenos zu sprechen, das er als ‚metrisches Gewebe‘ beschreibt (ιστόν ὃν ἐξύφανε μετρικῶς, 513A).

⁴¹ PG 136, 513B: ἐκπληροῦντο ἰδίας μὲν ἐννοίας οἱ κατὰ πλάτος ὄρδινοι ἀπ’ἀρχῆς μέχρι τοῦ τελευταίου· ἰδίας δὲ ὡσαύτως οἱ κατὰ βάθος καὶ ἦν οὐ Πηνελόπης ἰστός ἐκεῖνος καὶ ἱστορούμενος καὶ ἀναγόμενος, ἡ Ἑλένης πέπλος Ἑλληνικοῖς ἀεθλευμασι κατάπαστος, ἀλλὰ ἐμπλοκὴ σοφίας, ἥς ἔργον καλὸν καὶ τὸ πάρεργον· ἱστοῦ δὲ τούτου στήμονες μὲν, οἷον τὰ κατὰ βάθος ἔπη· κρόκη δὲ, τὰ τοῦ πλάτους („Die horizontal angeordneten Linien ergaben vom Anfang bis zum Ende einen eigenen Sinn, und ebenso ergaben auch die vertikal angeordneten Linien einen eigenen Sinn. Und es war nicht wie das Gewebe der Penelope, von dem man sich doch erzählt und das man so sehr lobt, noch wie der Peplos der Helena, der mit den Kämpfen der Griechen durchwirkt war, sondern das hier war ein Gewebe der Weisheit, bei dem sowohl Haupt- wie Nebenarbeit schön sind: Die Kettfäden dieses Gewebes sind nämlich gleichsam die Worte in der Vertikalen, die Schussfäden aber die Worte in der Horizontalen“).

⁴² Ernst (1991, 139) hält zwar fest, „dass die porphyrianischen Gittergedichte Beziehungen zu Sparten der bildenden Kunst in der Kaiserzeit erkennen lassen“, lässt aber die Textilherstellung unerwähnt und nennt stattdessen Parallelen zur Münzprägung, figuraler Epigraphik, Mosaik, Architektur und gar Gromatik; Ernst (2006, 49) erklärt, dass das *carmen figuratum* „ausschliesslich wegen

seiner filigranen Komposition und komplizierten Lesestruktur schon früh mit einer Gewebemetapher [...] bedacht“ werde, begründet im Falle der *cancellata* die Parallele zur Webarbeit allerdings mit der Musterung des Gedichttextes durch die farbigen Intexte (2006, 51).

⁴³ Zu Venantius im historischen Kontext, s. Ernst (1991, 149–157); Walz (2006, 59–63); Ehlen (2011, 9–36); Ernst/Ehlen/Gramatzki (2012, 87–88). Im Widmungsbrief zu 5,6 behauptet Fortunatus, keinem Vorbild zu folgen (Ven. Fort. 5,6,11: *nec exemplo simili trahente ducebar*; vgl. auch 5,6,13), was in der Forschung fast einhellig bezweifelt wird: Graver (1993, 219–220); Reydellet (1998 2, 171 *ad loc.*); Walz (2006, 66–67); Ernst/Ehlen/Grimatzki (2012, 105); Pipitone (2012, 150–153). Neben Ven. 5,6 liegen zwei weitere *cancellata* im Œuvre des Venantius vor (Ven. 2,4 und 2,5), zu denen sich – in der Ausgabe von Reydellet – das in seiner Echtheit umstrittene Figurengedicht 2,5a in Form eines Kreuzes gesellt (hierzu Reydellet 1994, 56 m. Anm. 33; Ehlen 2011, 408). Zu 2,4 vgl. unten, Anm. 44, zu 2,5 unten, Anm. 50.

⁴⁴ Ven. Fort. 5,6,8.15 identifiziert die Zahl 33 als Zahl der Lebensjahre Christi; zur Symbolik des Gedichts gehört ferner, dass Venantius als Mittelpunkt des Gedichts den Buchstaben M, die Mitte des lateinischen Alphabets setzt (so Ven. Fort. 5,6,15). Vgl. dazu Graver (1993, 230–231); Ernst (2002, 33–36); Walz (2006, 64–66); Ehlen (2011, 101–102); Ernst/Ehlen/Grimatzki (2012, 103–104). Der christologische Inhalt verbindet 5,6 deutlich mit dem *cancellatum* 2,4, das im Kontext des Kreuz-Zyklus des zweiten Buches steht; zahlreiche Ähnlichkeiten der Komposition und nicht zuletzt der wortgleiche Gedichtauftakt untermauern diese Verbindung; vgl. Walz (2006, 67 m. Anm. 32); Ehlen (2011, 424–431).

⁴⁵ Zum Gedichtanlass, s. Walz (2006, 61–63); Ehlen (2011, 95–96).

⁴⁶ Walz (2006, 64–65). Ehlen (2011, 101–102, 424, 430–431) nimmt demgegenüber an, dass Vers 17, der die Mitte des Gedichts einnimmt, ebenfalls als Teil des Intextkorpus zu betrachten sei, das damit zwei übereinanderliegende Kreuze bilde; vgl. dazu den Abdruck des Gedichts nach der *editio princeps* von Brower 1617 in Ernst/Ehlen/Gramatzki (2012, 100) mit der Edition von Reydellet (1998, 33) [= Abb. 4 des vorliegenden Artikels]. Walz (2006, 75–90) arbeitet den Handschriftenbefund von Ven. 5,6a auf.

⁴⁷ Walz (2006, 71–72). Zur Junktur *meditatio Domini*, s. Reydellet (1998, 172 Anm. 101); Walz (2006, 73 m. Anm. 47).

⁴⁸ Vgl. Graver (1993, 231–232, 236–237); Ernst (2006, 59–60); Walz (2006, 63–64 m. Anm. 19).

⁴⁹ Ven. 5,6,15: *littera vero quae tingitur in discendenti versiculo et tenetur in uno et currit in altero et, ut ita dicatur, et stat pro stamine et pro trama currit in tramite, ut esse potest in pagina licia litterata* („Der Buchstabe, der im absteigenden Vers gefärbt ist, wird also im einen Vers [sc. der senkrechten Leserichtung] gehalten und läuft zugleich im anderen Vers [sc. der waagrechten Leserichtung] weiter;

er steht sozusagen als Kette und läuft als Schuss und bildet so, sosehr das auf einer Buchseite möglich ist, ein Buchstabengewebe“).

⁵⁰ Dass dabei die Möglichkeit, an einem Gittergedicht zu scheitern, durchaus gegeben ist, zeigt das in mehreren Handschriften überlieferte Gedicht 2,5 (vgl. Reydellet 1994, 55): Zwar sind die ‚Intext‘-Verse ausgeführt, der Versuch, einen passenden Basis-Text zu verfassen, scheint indessen nach dem fünften Vers aufgegeben worden zu sein. Damit gibt das Gedicht Einblick in die Produktionsästhetik der *cancellata*: Ernst (1991, 151–152 m. Abb. 46); Ehlen (2011, 432–435).

⁵¹ Hierin liegt eine Nuance des vieldeutigen Verbs *solvere* in Ven. 5,6a,1 (*Augustidunensis opus tibi solvo Syagri*, „Dir, Syagrius von Autun, löse ich dieses Werk“): *Solvere* bezeichnet neben ‚bezahlen/loskaufen‘, ‚befreien‘, ‚weihe(n)‘, ‚auflösen/analysieren/erklären‘, auch ‚ablösen/losschneiden‘ [sc. vom Webstuhl] (vgl. *OLD* s.v.). Zur Polysemie von *solvere*, Graver (1993, 226, 232–233); Walz (2006, 74–75).

⁵² Etwa Polara (2004, 33, 39–42, hier 33): „... le norme tecniche che regolano i carmi costituiscono spesso una sicura guida nella definizione del testo, riducendo il numero dei luoghi critici...“; vgl. auch etwa Vogt (1967, 90–95) zum Akrostichon als Mittel der Textsicherung heiliger Texte. Ein illustratives Beispiel für die textliche Verfestigung der *carmina* Optatians hat jüngst Wienand (2012, 367–369) beigebracht, der zeigt, dass sich selbst in den Gedichten für die Vicennial-Feiern Constantins im Juli 325 Erwähnungen des Crispus finden, obwohl dieser im Frühling desselben Jahres hingerichtet und mit einer *damnatio memoriae* belegt wurde. Eine nachträgliche Tilgung dieser Referenzen wäre nur um den Preis der Zerstörung des Gedichtganzen denkbar gewesen.

⁵³ Ven. 5,6,17: *si placet, hoc opere parieti conscripto pro me ostiario pictura servet vestibulum* („Wenn du magst, soll dies Gedicht auf eine Wand aufgeschrieben werden, sodass das Bild den Eingang bewache, als wäre ich der Türhüter“). Vgl. hierzu Graver (1993, 225); Ernst (2006, 63–67); Ernst/Ehlen/Gramatzki (2012, 104–105).

⁵⁴ Diese spezifische Verwendung der Metapher hat schon einen Vorläufer im klassischen Latein: Cic. *div.* 2,112: *atque in Sibyllinis ex primo versu cuiusque sententiae primis litteris illius sententiae carmen omne praetexitur* („Und auch in den Sibyllinischen Orakeln bilden die Anfangsbuchstaben aus dem ersten Vers jedes Spruchs den Saum des ganzen Gedichtes“). Cicero beschreibt die formale Geschlossenheit der Sibyllinischen Verse als Ergebnis eines Webevorgangs und stellt das Akrostichon als Gewebesaum (oder Webkante?) des Gedichtes vor. Zur Stelle: Vogt (1967, 90–91); Scheid/Svenbro (1994, 187) [= 1996, 149]; Greber (2002, 469); Wagner-Hasel (2006, 35). Als Parallele zu den *cancellata* verzeichnet die Stelle Ernst (2006, 55); vgl. auch seinen Hinweis (49) auf die Gewebemetapher im Ei-Gedicht des Simias von Rhodos (*Anth. Pal.* 15,27,3: τὸδ’

ἄτριον νέον, 20: πολύπλοκα [...] μέτρα μολπᾶς); vgl. hierzu Ernst (1991, 65–66); Ernst (2006, 49); Plotke (2005, 147).

⁵⁵ Cic. *ad Q.fr.* 3,5,1: *Quod quaeris, quid de illis libris egerim, quos, cum essem in Cumano, scribere institui, non cessavi neque cesso, sed saepe iam scribendi totum consilium rationemque mutavi.* („Weil du schon fragst, was ich mit jenen Büchern getan habe, die ich auf dem Cumanum zu schreiben begann: Ich habe nie mit der Arbeit aufgehört und höre auch nicht auf, aber ich habe schon öfter den ganzen Schreibplan umgestossen und das Arrangement geändert“).

⁵⁶ Scheid/Svenbro (1994, 149–153) [= 1996, 141–145] erklären die Häufung der Webemetapher bei Cicero als Form der impliziten Reflexion auf sein literarisches Schaffen als Verflechtung griechischer und römischer Kultur.

⁵⁷ Zu den historischen Hintergründen vgl. RE s.v. Hirtius 2 [= Von der Mühlh (1913)]; Seel (1935, 92–100); Patzer (1993, 119–126); Cluett (2003); Cluett (2009).

⁵⁸ Patzer (1993, 119–121) nimmt an, dass Hirtius die erstmalige Edition des *Bellum civile* verantwortet habe. Die in ihrer Verfasserschaft umstrittenen – und mit grösster Sicherheit nicht von Hirtius verfassten – *Bellum Alexandrinum*, *Bellum Africum* und *Bellum Hispaniense* teilen das Programm der Caesar-Nachfolge, wie es Hirtius im Balbus-Brief formuliert. Hirtius selbst scheint den Plan einer Fortsetzung des Caesarianums *usque ad exitum vitae Caesaris* selbst nie umgesetzt zu haben. Zur Frage der Autorschaft der post-caesarianischen *Bella* vgl. Seel (1935); Patzer (1993, 121–126); Hall (1996); Cluett (2003, 119–120 m. Anm. 5). Zu Ideologie und Programm der Schriften, s. Cluett (2003); Cluett (2009).

⁵⁹ *Coni.* Bernhardy, so Patzer (1993, 115–116), der einen Überblick über die Verbesserungsvorschläge gibt, die allerdings weitgehend semantisch übereinstimmen (i.S.v. „zusammenhängen/zusammenpassen, o.ä.).

⁶⁰ Vgl. *ThLL* 4, 693 s.v. *contexo*; *OLD* s.v. *contexo* 3b und die Problematisierung des Begriffes bei Seel (1935, 66–69); Patzer (1993, 113–118). Die grammatikalisch-syntaktische Konfiguration des Einleitungssatzes ist problematisch, auch wenn der Aussagegehalt nachvollziehbar bleibt; dazu Seel (1935, 69): „Man könnte sagen, es haben sich verschiedene Aussagen überlagert, nämlich etwa folgende: 1. *Caesaris commentarios rer. gest. G. continuavi*; 2. *superiora atque insequentia eius scripta* (oder *cum insq. scriptis*) *non conhaerebant*; 3. *sup. atq. insq. scripta* (oder *cum insq. scriptis*) *Caesaris nostri contexui*; 4. *Caesaris comm. rer. gest. G. cum insq. scriptis contexui*. All dies wollte Hirtius sagen. Er zieht nun diese Aussagen zusammen zu einem Satz, und dabei kommt ein leiser Verstoss gegen die grammatische Logik herein; psychologisch ist der Satz verständlich [...]“.

⁶¹ Seel paraphrasiert – unter Verweis auf vergleichbare Verwendungsweisen von *pertexere* und *retexere* in *Apul. met.* 1,3; 9,17 – wie folgt (1935, 68 Anm. 1; Herv. CSL): „Es ist dabei in diesem wie in allen ähnlichen Fällen zu beachten,

dass die gedankliche Konzeption mit dem Wissen um das Geschehen schon fertig ist, dass der Anfang das Ende gleichsam mit voraussetzt und dass das ‚Anzuwebende‘ ja seine Existenz nicht erst durch den Bericht erhält, sondern faktisch bereits besteht.“ Vgl. Wagner-Hasel (2006, 39–40); Nagy (2002, 81); pace Patzer (1993, 113–114), der die Vergleichbarkeit von Cic. *leg.* 1,9 zu Hirt. *Gall.* 8 *praef.* aus nicht nachvollziehbaren Gründen bestreitet.

⁶² So deutlich im Kontext der mündlichen Rede in Cic. *de orat.* 2,145 (*adrisit hic Crassus leniter et ‚pertexe modo,‘ inquit ‚Antoni, quod exorsus es [...]‘* („Da lächelte Crassus milde und sprach: ‚Web nur zu Ende, Antonius, was Du angettelt hast“)). Vgl. auch Varro *rust.* 2,5,2.

⁶³ So bezeichnet *contexere* bei Cornelius Nepos das handlungslogisch Zusammengehörige im Kontext der Geschichtsschreibung, wenn er erklärt, die Zeitgeschichte spiegle sich in Ciceros Atticus-Briefen so genau, dass deren Leser keiner *historia contexta* mehr bedürfe (Nep. *Att.* 16,3: *quae qui legat, non multum desideret historiam contextam eorum temporum* – „Wer die liest, bedarf nicht einer zusammenhängenden Darstellung jener Zeiten“). Vgl. die Verwendung in Ciceros Brief an den Historiographen Luceius (Cic. *fam.* 5,12,2).

⁶⁴ Cic. *De orat.* 2,158 (Antonius’ Kritik an der dialektischen Methode): *et ad extremum ipsi se compungunt suis acuminibus et multa quaerendo reperiunt non modo ea, quae iam non possint ipsi dissolvere, sed etiam quibus ante exorsa et potius detexta prope retexantur* („Und zuletzt schneiden sie sich an ihren scharfen Argumenten noch selbst und finden, wenn sie so vieles hinterfragen, nicht nur Dinge, die sie selbst nicht mehr auflösen können, sondern auch Sachverhalte, mit denen sie das ganze zuvor angezettelte und schon fast zu Ende gewebte Argument wieder aufzurufen“). Ähnlich auch Cic. *ac.* 2,95 (mit Bezug auf das Mythem von Penelopes Webarbeit).

⁶⁵ E.g. Cic. *Cael.* 18.

⁶⁶ So etwa bei Auson. 18 (= *Cento nuptialis*) *praef.* 24–62 Green, hier 2–25: *accipe igitur opusculum de inconexis continuum, de diversis unum, de seriis ludicrum, de alieno nostrum* („So nimm denn dieses Werklein an; es ist kohärent, obwohl aus Unzusammenhängendem gemacht, einheitlich, obwohl aus Verschiedenem, scherzhaft, obwohl aus Ernstem, mein eigenes, obwohl aus Fremden“). Zur dialektischen Spannung zwischen Fragmentierung und Kohärenz im Cento, s. McGill (2005, XV–XVII, XXIII–XXV, 8–23 u.ö.); Ehrlig (2011). Vgl. auch den Beitrag von Sigrid Schottenius Cullhed im vorliegenden Band, 109ff.

⁶⁷ Zu Datierung und Autorschaft des Werks vgl. Lyne (1978, 48–56); Bretzigheimer (2005, 142–149, 155–57) sowie den doxographischen Überblick bei Gatti (2009, 9–14).

⁶⁸ Kayachev (2013, 419–422), der allerdings für eine Zuschreibung der *Ciris* an Gallus plädiert (419 m. Anm. 29), zeigt jüngst, wie in der *Ciris* mit der Vorstellung der Entwicklung hin zur Philosophie ein Topos dichterischer

Selbstdarstellung aufgegriffen wird; vgl. bereits Bretzigheimer (2005, 158–161).

⁶⁹ Zum Peplos-Motiv vgl. Lyne (1978, 108–110); Bretzigheimer (2005, 161–165); Faber (2008, 208–211). Scheid/Svenbro (1994, 145–149) [= 1996, 137–142] zeigen, wie das Motiv der Verwandlung Scyllas in den Vogel ‚Ciris‘ (gr. κελίτις ≈ κερκίς, ‚Weberschiffchen‘) den im Proömium eröffneten Webediskurs weiterführen könnte, verwerfen ansonsten aber die Webemetaphorik der *Ciris* als abgegriffen und ungelenk (145, 149) [= 137, 141]; vgl. Wagner-Hasel (2006, 38–39). Zu den Hintergründen des kultischen Peplos der Panathenäen vgl. Barber (1992, 112–117); Nagy (2002, bes. 86–94).

⁷⁰ Auch beim *Panegyricus Messallae* ([Tib.] 3,7) handelt es sich um eine späte, pseudepigraphische Schrift; zur umstrittenen Frage nach der genauen Datierung und Autorschaft vgl. Tränkle (1990, 172–184) sowie jüngst De Luca (2009, 5–12) mit weiterführenden Hinweisen. Die inhaltliche Nähe von *Ciris* und [Tib.] 3,7 (sowie [Verg.] Cat. 9) ist vielfach beschrieben, die Chronologie der Texte bleibt indes umstritten: Für eine Abhängigkeit des *Panegyricus* ([Tib.] 3,7) von der *Ciris* plädiert etwa Rostagni (1961, 433–437); dagegen aber Tränkle (1990, 187); De Luca (2009, 44). Zur Identifikation der (verschiedenen?) Messallae als Adressaten der beiden Gedichte: Lyne (1978, 54–55); Bretzigheimer (2005, 157–158); Gatti (2010, 14–16) [zur *Ciris*] sowie Tränkle (1990, 172–177); De Luca (2009, 5 m. Anm. 1, 20–22) [zum *Panegyricus Messallae*].

⁷¹ Zu den zahlreichen Anklängen der Schluss-Passage an das Proömium vgl. De Luca (2009, 114–115).

⁷² Rosati (1999, 240); Barchiesi/Rosati (2007, 243–244, 257–258 u.ö.). Zu solchen Formen der Metadiege in den *Metamorphosen* etwa Solodow (1988, 37–41); Wheeler (1999, 74–87, 162–193, 207–210).

⁷³ Rosati (1999, 241–248).

⁷⁴ Rosati (1999, 244–245); vgl. Barchiesi/Rosati (2007, 255 *ad loc.*). Die Polysemie von *ordiri* wird auch später in der Minyaden-Episode ausgespielt (Ov. Met. 4,167–168). Zu *ordiri* als *terminus technicus* der Webkunst vgl. oben, 172 m. Anm. 19.

⁷⁵ Vgl. Ov. Met. 4,167–168.274–27.

⁷⁶ Vgl. Ov. Met. 4,100–104;107;147 (Bedeutung der Stoffe als Erkennungszeichen); 4,127 (Färben der Maulbeeren); 4,165 (die Farbe der Maulbeeren als Trauerzeichen); 4,174–181 (Beschreibung von Hephaistos’ Kette als Gewebe); 4,228–229 (Leucothoë beim Spinnen); 4,266–269 (Farbveränderungen im Zuge der Verwandlung der Clytie); 4,311 (das Kämmen des Haares wird in Begriffen des Webens geschildert); 4,313;318;345 (Mantel der Salmacis; Gewand des Hermaphroditus); 4,329–333 (Erröten des Hermaphroditus als Färbevorgang); 4,365 (im Gleichnis: Efeu umwebt den Baumstamm – auch eine Vorwegnahme der Metamorphose des Webstuhls in 4,394–395); 4,387–388 (Veränderung des Quellwassers als Färbevorgang).

⁷⁷ Auch wenn die Bewertung der Gewebe Arachnes und Minervas und ihres Verhältnisses zueinander variiert, herrscht in der Forschung Einigkeit über ihren Status als Momente der Selbst-Reflexion in den *Metamorphosen*: so etwa Hofmann (1971, 99–100); Leach (1974, 103–107, 115–118); Galinsky (1975, 82–83; 97); Lausberg (1982); Lateiner (1984, 15–17); Hofmann (1985, 230–234); Barkan (1986, 2–5); Solodow (1988, 196–197); Harries (1990, 67–71 u.ö.); Feeney (1991, 190–193); Vincent (1994, 364–379); Scheid/Svenbro (1994, 140–144) [= 1996, 131–136]; Houriez (1995); Spahlinger (1997, 77–81); Rosati (1999, 251); Oliensis (2004, 286–288); Salzman-Mitchell (2005, 125–134); Ballestra-Puech (2006, 30–45); Johnson (2008, 81–92); Gineste (2008, 201–206); Rosati (2009, 244–246); Schmitz-Emans (2010, 253–258). Diese (unvollständige) Liste legt Zeugnis davon ab, wie sehr dieser Aspekt der *Metamorphosen* in den letzten Jahrzehnten die Forschung beschäftigt hat. Noch 1979 konnte von Albrecht (1979, 266) die mangelnde Aufmerksamkeit für die Arachne-Geschichte bemängeln („L'épisode [...] n'a guère retenu l'attention des commentateurs d'Ovide“).

⁷⁸ Bömer (1976b, 26 *ad loc.*).

⁷⁹ Bömer (1976b, 26 *ad loc.*): „Unsere Stelle steht mitten zwischen [...] der technischen und bildet den Übergang zu der übertragenen Bedeutung, ‚den Faden einer Geschichte fortspinnen‘ (so programmatisch I 4 [...]).“ Vgl. Hofmann (1985, 231–232); Harries (1990, 73–74); Rosati (2009, 257 *ad loc.*); Schmitz-Emans (2010, 256). *Deducere* findet sich auch in der Minyaden-Episode (Ov. *Met.* 4,36). Zum Proömium der *Metamorphosen* (Ov. *Met.* 1,1–4), s. unten 201f. m. Anm. 100.

⁸⁰ Zum ‚semiologischen‘ Vokabular der Passage: Rosati (2009, 338–339 *ad Met.* 6, 574–580; 574–575; 577); Segal (1994, 264–266); Wheeler (1999, 51–53); Oliensis (2004, 290); Salzman-Mitchell (2005, 142–146; 148).

⁸¹ Die Lesart *carmen* ist nicht unumstritten, vgl. aber die ausführliche Diskussion bei Rosati (2009, 340 *ad loc.*).

⁸² Hier in Bezug auf die Arachne-Episode, vgl. aber Rosati (1999, 248) zur Minyaden-Geschichte sowie Rosati (2004, §2). Generell zum Zusammenhang von Metamorphose und Metapher in den *Metamorphosen*: Pianezzola (1979); Solodow (1988, 157–202, bes. 173–184); Barkan (1986, 88–93); Schmidt (1991, 56–69); Rosati (1999, 240–241).

⁸³ Damit zählen die beiden Episoden zum weiteren Umfeld der ‚gescheiterten Künstlerfiguren‘ in den *Metamorphosen*; vgl. dazu etwa Leach (1974); von Albrecht (1979, 275–277); Lateiner (1984, 13–19); Spahlinger (1996, 88–200 [= Kap. „3. Die Künstlergestalten in den *Metamorphosen*“]); Johnson (2008, 22–40 *et passim*).

⁸⁴ Rosati (2009, 250 *ad Met.* 6,17–18; Herv. CSL): „non solo il prodotto finito, cioè le vesti che tesse, ma Aracne stessa al lavoro è uno spettacolo a vedersi, e così i suoi ammiratori assistono *all'intero processo, dalla cardatura alla filatura*

alla tessitura“; vgl. Barchiesi/Rosati (2007, 252 ad *Met.* 4, 34–35).

⁸⁵ Zum Motiv vgl. etwa Schmidt (1991, 109–121 [= „**Kapitel 2**: Götterstrafe und Götterzorn“]); Spahlinger (1996, 64–65); Johnson (2008).

⁸⁶ In der Überlieferung des Mythos kennt nur Aelian das Motiv der efeu-umrankten Webstühle; indes ist nicht von ihrer *Verwandlung* die Rede (Ael. *VH* 3,28): ἄφνω δὲ κιττοὶ τε καὶ ἄμπελοι τοὺς ἱστοὺς περιεῖρπον, καὶ τοῖς τάλάρσις ἐνεφώλευον δράκοντες, ἐκ δὲ τῶν ὀρόφων ἔσταζον οἶνου καὶ γάλακτος σταγόνες („Plötzlich legten sich Efeu und Weinlaub um die Webstühle, und Schlangen nisteten in den Wollkörben. Von der Decke tropften Wein und Milch“); vgl. Ant. Lib. 10,2 (= Nikand. fr. 55, p. 207 Gow/Scholfield).

⁸⁷ Die Geschichte der Minyaden (für die nicht-ovidischen Belege: Bömer [1976a, 11–12]; Barchiesi/Rosati [2007, 243–244] und oben, Anm. 82) folgt damit dem Widerstands-*pattern*, das für die dionysische Mythologie bestimmend ist; dazu Lämmle (2013, 24–25, 127–128 u.ö.).

⁸⁸ Vgl. Salzman-Mitchell (2005, 163–165). Die Eigenschaft des Efeus als Schling- und Kletterpflanze könnte etymologisch schon in der Bezeichnung *hedera* angelegt sein (Simon 1959, 610; de Vaan 2008, 281 s.v.) und wird von den antiken Etymologen vorausgesetzt (Maltby 1991, 271); wenig überraschend wird sie auch in der antiken Pflanzenkunde prominent diskutiert: Theophr. *HP* 3,18,9–10; Plin. *Nat.* 16,144–155, bes. 151–152.

⁸⁹ Vgl. etwa Curran (1974, 84); Miller (1986, 273); Vincent (1995, 369–370); Bernsdorff (1997, 351); Salzman-Mitchell (2005, 60); Gineste (2008, 202–203); Rosati (2009, 267–268 *ad loc.*).

⁹⁰ Bernsdorff (1997, 351–352). Wie Ballestra-Puech (2006, 57) feststellt, verweist zudem die Erwähnung Erigones (Ov. *Met.* 6,125: *Liber ut Erigonen falsa deceperit uva*) auf die dionysische Verwandlung der Minyaden und ihrer Webarbeit zurück (vgl. insbes. Ov. *Met.* 4,398: *purpura fulgorem pictis adcommodat uvis*).

⁹¹ Zur Verwandlung als Strafe: von Albrecht (1979, 271); Miller (1986, 273–274, 286–287); Solodow (1988, 181); Feeney (1991, 193–194); Spahlinger (1997, 75–76); Salzman-Mitchell (2005, 137–138); Ballestra-Puech (2006, 46–57); Gineste (2008, 209); Johnson (2008, 93–95); Rosati (2009, 269 *ad loc.*). Ballestra-Puech (2006, 50–57) unternimmt den interessanten Versuch, das Motiv des Erhängens im Kontext des Erigone-Mythos zu verorten, der in Arachnes Gewebe dargestellt wird (Ov. *Met.* 6,125).

⁹² Das ‚Knüpfen der Schlinge‘ (Ov. *Met.* 6,134–135) erinnert bereits an Vorgänge in der Textilproduktion. Daneben wird Arachne mit dem Weberschiffchen geschlagen (Ov. *Met.* 6,132: *radium*), wobei das Verb *percussit* (6,133) auf die Beschreibung des Webkamms zurückweist (Ov. *Met.* 6,57–58: *atque inter stamina ductum / percusso pariunt insecti pectine dentes*). Schliesslich wird sie mit einer Flüssigkeit bespritzt, die wie ein Färbe- oder Walkmittel als

sucus und *medicamen* beschrieben wird (Ov. *Met.* 6,139–141); das Detail der ‚schwindenden Haare‘ (Ov. *Met.* 6,140–141) erinnert an den Vorgang des Walkens und Verfilzens der ‚Textilfasern‘ (vgl. *OLD* s.v. *coma* 2). Zur Terminologie vgl. Blümner (1912, 154, 158–160 [Schlagen mit dem Weberkamm], 170–190, 222–224 [Walken und Verfilzen], 226–228, 238–239 [Färbemittel]).

⁹³ Zur Kunstfertigkeit der Spinne vgl. etwa Hom. *Od.* 8, 277–281; Posidonius ap. Sen. *epist.* 90,20; Sen. *epist.* 121,22–23; Plin. *Nat.* 11,80–82; Plut. *Mor.* 966e–f. Zur Spinne als Symbol der Vernachlässigung: vgl. Hom. *Od.* 16, 33–35; Cat. 68,49; Prop. 3,6,33–34. Zur Verletzlichkeit der Spinnweben: vgl. Apost. 9,15 (CPG 2,465); Otto (1890, 34 s.v. *aranea* 3). Zu deren Reparatur: etwa Demokr., *VS B* 154 (ap. Plut. *Mor.* 974a); Plin. 11,84 (*scissa protinus reficit ad polituram sarcians*); Ael. *NA* 6,57. Zur Symbolik der Spinne im Überblick und mit weiteren Belegen: Otto (1890, 34 s.v. *aranea*); Feeney (1991, 192–193); Rosati (2004, § 3–4); Ballestra-Puech (2006, bes. 25–29); Gineste (2008, 210). Vgl. daneben den umfassenden Überblick zur Spinne in der antiken Zoologie in der *RE* s.v. Spinnentiere (echte) [= Steier (1929)].

⁹⁴ Besonders pointiert formuliert diesen Umstand Plin. *nat.* 11,80: *orditur telas tantique operis materiae uterus ipsius sufficit [...]. tam moderato ungue, tam tereti filo et tam aequali deducit stamina, ipso se pondere usus. texere a medio incipit, circinato orbe subtemina adnectens [...]* („Sie zettelt ihr Gewebe an und ihr eigener Bauch stellt ausreichend Material für ein solches Werk bereit [...]. Mit so sanftem Fingerdruck spinnt sie einen so zarten und so gleichmässigen Faden für ihr Gewebe, wobei sie den eigenen Körper als Gewicht einsetzt. Zu weben beginnt sie dann von der Mitte her und fügt dann, im Kreis gehend, die Schussfäden ein [...]). Die Spinne schafft das Material, das sie für ihr Gewebe benötigt, aus sich selbst (*venter ipsius*), und setzt ‚sich selbst‘ zugleich als Instrument ein (*se ipso pondere usus*). Hinds ap. Heyworth (1994, 73 Anm. 56) weist auf diesen Umstand („Arachne’s metamorphosis into a spider – which alone amongst weavers spins as it weaves“) und vermutet deswegen in Ov. *Met.* 6,69, wo im Begriff *deducere* Web- und Spinnkunst aufeinandertreffen, eine Vorausdeutung auf Arachnes Metamorphose.

⁹⁵ Rosati (1999, 252–253) sieht hierin einen auffälligen Anachronismus, weil die Existenz von Spinnen sich erst später aus Arachnes Verwandlung ergebe; vgl. Rosati (2009, 272–273 *ad loc.*).

⁹⁶ In Hom. *Od.* 8,277–280 ist nur von den Spinnweben (ἀράχνια λεπτὰ) die Rede; allerdings kann auch *aranea* bisweilen *more metonymico* Spinnweben bezeichnen (Bömer [1976a, 72 *ad loc.*]; Steier [1929, 1786–1787]). Die *hängende* Lage der Spinne wird oft hervorgehoben; vermutlich frühester Beleg ist Hes. *Op.* 776–779, wo sie mit dem Beiwort ἀερσιότης („in der Luft schwebend“) beschrieben wird (Ballestra-Puech [2006, 26–27]).

⁹⁷ In der antiken Zoologie wird dieser Umstand kaum thematisiert; in der

poetischen Tradition ist er dagegen bereits in zwei homerischen Gleichnissen zu fassen: Hom. Od. 12,432–434 (Odysseus hängt wie eine Fledermaus an einem Baum über der Charybdis); Hom. Od. 24,6–9 (der Zug der toten Freier gleicht einem Schwarm Fledermäusen, der sich von der Höhlendecke löst). Einen Überblick über die Erwähnungen von Fledermäusen in der antiken Literatur bieten Marciniak (2001). Salzman-Mitchell (2005, 165) sieht in der Beschreibung der Fledermaus-Flügel eine Verbindung zur Webkunst.

⁹⁸ Dazu etwa Eisenhut (1975, 248–250); Hofmann (1985); Houriez (1995, 58–59); Spahlinger (1996, 30; 34–37); Heyworth (1994, 72–76); Wheeler (1999, 13–15, 25–30); Gineste (2008, 200); Vial (2008, 400–402).

⁹⁹ Zu dieser Grundspannung, s. besonders Herzog (1996, 309–323, hier 316), der die *Met.* als ästhetische Bewältigung der „Spannung von Ende und Dauer, die sich in der Metamorphose verbirgt“ rekonstruiert. In eine ähnliche Richtung zielt Galinsky (1975, 10–14, 61–63, 79–109, hier 62): „Everything is in flux, and the ever-changing structure of the poem, and of many individual stories, reflects metamorphosis and, metaphorically speaking, is metamorphosis.“ Vgl. daneben Curran (1974, 74–75, 82–90); Leach (1974, 133–135); Barkan (1986, 78–93); Solodow (1988, 25–36 u.ö.); Schmidt (1991, 79–95); Wheeler (1999, 117–125); Wheeler (2000, 1–6, 107–110 *et passim*); Vial (2008).

¹⁰⁰ Zur Stelle und insbes. zur Verteidigung der Lesart *illa* vgl. Spahlinger (1996, 32–34 m. Anm. 24); Wheeler (1999, 16–20, 215 Anm. 26,) [beide mit weiteren Literaturangaben].

¹⁰¹ Zu *deducere* vgl. Spahlinger (1996, 34–35 m. Anm. 29); Heyworth (1994, 72–74); Nagy (1996, 47–49); Wheeler (1999, 26–30). Eisenhut (1975, 241–251; hier 250) bestimmt die Verwendung als *terminus techn.* der Textilherstellung als sekundär zur Grundbedeutung von „*deducere* im Sinne von ‚zusammenziehen, vermindern‘“.

¹⁰² Damit weist der Webediskurs in den *Metamorphosen* Ovids eine grosse Nähe zu jenem der *Ciris* und des *Panegyricus Messallae* auf, die sich aus einem geteilten ‚systematischen‘ Interesse für die Webemetaphorik heraus erklären könnte. Nicht auszuschliessen ist aber, dass die beiden Texte, die mit grösster Wahrscheinlichkeit nach Ovid entstanden und wohl von dessen *Metamorphosen* beeinflusst sind, Ovids Webediskurs aufgreifen und darauf antworten. Für die nach-ovidische Datierung der *Ciris*: e.g. Lyne (1978, 36 u.ö.); Gatti (2010, 14 m. Anm. 20) mit weiterführender Literatur. Für den *Panegyricus Messallae*: e.g. Tränkle (1990, 180); De Luca (2008, 8–12). Für den Einfluss der *Metamorphosen* auf die *Ciris*: e.g. Lyne (1978, 173; 175; 197–198; 236; 265–266; 275–276; 283; 295–297). Für den Einfluss der *Met.* auf den *Panegyricus Messallae*: e.g. Tränkle (1990, e.g. 226; 236–237; 252); De Luca (2008, bes. 125–127).

¹⁰³ Barthes (1994, 1527): „*Texte* veut dire *Tissu*; mais alors que jusqu’ici on a toujours pris ce tissu pour un produit, un voile tout fait, derrière lequel se tient,

plus ou moins caché, le sens (la vérité), nous accentuons maintenant, dans le tissu, l'idée générative que le texte se fait, se travaille à travers un entrelacs perpétuel; perdu dans ce tissu – cette texture – le sujet s'y défait, telle une araignée qui se dissoudrait elle-même dans les sécrétions constructives de sa toile. Si nous aimions les néologismes, nous pourrions définir la théorie du texte comme une *hyphologie* (*hyphos*, c'est le tissu et la toile d'araignée).“ Zum Kontext der Stelle vgl. Ette (2010, 117–119, 373–378).

¹⁰⁴ Vgl. die feministische Kritik an Barthes' Position bei Miller (1986). Zur Nähe zwischen Barthes' Text-Konzeption und der Poetologie der *Met.* vgl. auch Segal (1994, 264–265); Vincent (1994, 380–383); Gineste (2008, 209–210); Ballestra-Puech (2006, 407–410); Vial (2008, 408–409).

Entgrenzungen von Proserpinas Kosmos

Julia Klebs

Der Raub der Proserpina gehört zu den in der Antike weitem bekannten mythischen Narrationen, die als solche in verschiedenen Versionen kursierten.¹ In Claudians gegen Ende des 4. Jahrhunderts erschienener Fassung (395 n. Chr.),² ist die ohnehin an Spannungen reiche mythische Fabel mit Konflikten und Auseinandersetzungen aufgeladen, die in diesem Artikel mit Blick auf die Aspekte der Grenzziehungen und der Entgrenzungen betrachtet werden sollen. Gegenstand der Lektüre sind insbesondere die beiden Ekphrasen, in denen Proserpina als Weberin auftritt, wobei die These vertreten wird, dass die Gewebe-Ekphrasen bei Weitem nicht nur der Beschreibung dienen. Sie stellen vielmehr „Brennpunkte der Deutung“³ dar, in denen das gewaltförmige Geschehen mit Blick auf die zentrale Thematik der (Un-) Ordnung verhandelt wird. Bevor die beiden Ekphrasen genauer in den Blick genommen werden, wird im Folgenden kurz die spezifisch Claudian'sche, den Raub motivierende Vorgeschichte paraphrasiert.

Das in den Ekphrasen gebündelte Konfliktpotential entfaltet sich gleich nach der einleitenden Inszenierung des Erzählers als *vates*, der das von den Göttern eröffnete Wissen verkündet, im narrativen Teil des Epos: Der Unterweltsgott Dis tritt als zorniger Gott auf (*exarsit in iras* 1, 32), dessen Ehe- und Kinderlosigkeit die auktoriale Erzählinstanz nicht nur hier, sondern im Verlauf des gesamten Poems als Grund für eine die gesamte Ordnung der Welt erschütternde *coniuratio* der Unterweltsbewohner zu inszenieren weiss (*coniurant Furiae* 1, 39). Den Kern dieser Verschwörung bildet sodann aber die Drohung, die in der Unterwelt festgehaltenen Giganten ihrer Ketten zu entledigen und damit einen die Ordnung der Elemente auflösenden Rückfall ins Chaos auszulösen (*paene [...] rupissent elementa fidem* 1, 42–43). Von den Parzen wird Dis schliesslich zu einem diplomatischeren Weg gedrängt, wobei die Drohkulisse im Hintergrund aber stets bestehen bleibt und die in der Unterwelt latenten Konflikte leitmotivisch weiter gewoben werden, u.a. auch in die Naturbeschreibungen.⁴

Auf der Grundlage dieser kriegesischen Töne in der Unterwelt kommt Dis mit seinem Bruder Jupiter zur Übereinkunft, dessen Tochter Proserpina rauben und heiraten zu dürfen. Proserpina wird dereinst das Chaos als Mitgift erhalten (*ferox Proserpina [...] / possedit dotale Chaos* 1, 27–28) und dazu als *Iuno* der Unterwelt (1, 3 und 2, 367) Sorge tragen, wie der Vergleich mit der für die Bereiche der Geburt und Heirat zuständigen Göttin nahelegt. Der Ort des Raubes befindet sich direkt unterhalb des Aetna – in einer vulkanischen

Gegend, die reich an seismischen Spannungen die kosmische Dimension der Revolte und damit des Raubes unterstreicht. Ceres hingegen hält die von Gegensätzen und Spannungen geprägte Natur für einen angemessenen Ort, um Proserpina zu verstecken, während sie selbst ihre Mutter Kybele in Phrygien besucht. So kommt es dazu, dass Proserpina unter Aufsicht ihrer Amme Elektra in dem eigens für sie erbauten Palast die Rückkehr der Mutter erwartet, womit die junge Göttin vor potentiellen Heiratskandidaten geschützt werden soll.

Gewebe-Ekphrasis I: Proserpinas kosmisches Tuch

Dass Ceres ihre Tochter vor Heiratskandidaten (*Mars* und *Phoebus* 1, 135) schützen will, kommt nicht von ungefähr. Wie die Erzählinstanz mehrfach betont, befindet sich Proserpina auf der Schwelle zwischen zwei Altersstufen: derjenigen des jungen Mädchens und derjenigen der heiratsreifen jungen Frau. Als junges Mädchen wird Proserpina mit einem Kälbchen (*vitulam* 1, 127) verglichen, das die Nähe der Mutter noch braucht; als junge Frau wird ihre Jungfräulichkeit (*virginitas* 1, 131) hervorgehoben, wobei die Semantik und das Tempus des damit verbundenen Verbes (*adoleverat* 1, 131) auf einen Abschluss der Mädchenjahre zielen. Proserpina wird als kurz vor dem Ehebett stehend bezeichnet (*toro* 1, 130): Schon ist die zarte Scham (*tenerum* [...] *pudorem* 1, 131) von der Brautfackel (*pronuba flamma* 1, 131) erregt und das Verlangen bebt gemischt mit Ängstlichkeit (*mixtaque tremat formidine votum* 1, 132). Proserpina scheint demnach durchaus bereit für den anspielungsreich vorbereiteten Statuswechsel vom jungen Mädchen zur verheirateten Frau (was jedoch klar vom Statuswechsel durch einen Raub zu unterscheiden ist). Die der ersten Gewebe-Ekphrasis vorausgehende Episode der im Palast sitzenden, leise singenden und webenden Proserpina (*domum tenero mulcens Proserpina cantu / [...] texebat* 1, 246–247) evoziert daher nicht zufällig die Idealvorstellung der römischen Matrona,⁵ wobei aber auch in solchen scheinbar eindeutigen Momenten das erzählerische Spiel mit der Ambivalenz nicht vollkommen zum Stillstand kommt. Trotz aller Anspielungen auf die Heiratsreife hinterlässt Proserpina nämlich auch während ihrer Arbeit am Webstuhl einen kindlich-naiven Eindruck: Sie scheint keineswegs ein Bewusstsein über die Gefahren zu haben, welche Ceres jenseits der Palastmauern befürchtet, und ihre Webarbeit ist als Geschenk für die zurückkehrende Mutter gedacht. Zwar auf der Schwelle zum Erwachsenenalter, aber noch in kindlicher Sorglosigkeit und Sicherheit könnte auch der Rezipient die Protagonistin wännen, hätte Jupiter sich nicht wenige Verse zuvor mit Venus unterhalten und diese damit beauftragt, das junge Mädchen nach dem Abflug der Mutter auf eine für den Raub geeignete Wiese zu locken. Vor der Raubszene sind nun die beiden Ekphrasen situiert, die Proserpina als Weberin mitsamt ihren Webprodukten in den Blick bringen.

Das Stichwort *texebat* (1, 247) leitet über zur ersten Ekphrasis (1, 246–275), die darstellt, wie durch Proserpinas Handwerk eine kunstvolle Webarbeit entsteht. Dass Proserpina während der mütterlichen Abwesenheit einzig mit

dem Webstuhl (*tela* 3, 204) beschäftigt war, bekräftigt im dritten Buch die Amme Elektra, als sie Ceres die Gründe für den verlassenen Palast erläutert. Mit dem deiktischen *hic* wird in Vers 248 das Gewebe vor Augen geführt: Es handelt sich um eine Ekphrasis, die sowohl die Gewebebes^{ch}reibung als auch die Gewebeherstellung zum Gegenstand hat, sodass die Künstlerin trotz der bildhaften „Verselbständigung“⁶ einer Ekphrasis nie ganz aus dem Blick gerät. Stets wechseln sich bildhafte Abschnitte mit solchen ab, in denen die Künstlerin explizit benannt wird.⁷ Ein bedeutungsvoller Subjektwechsel führt sodann zu einer Überschneidung von Proserpina mit *Natura*, der göttlichen Personifikation der Natur, die in der Spätantike als ein den Kosmos regulierendes Prinzip verstanden wurde.⁸ So verweist der vierte Vers der Ekphrasis zwar noch auf das Werkzeug der Künstlerin (*insignabat acu* 2, 249) und damit auf diese selbst, wie sie die Abfolge der Elemente, beginnend beim Sitz des Vaters, webt. Schon im darauffolgenden Vers wird Proserpina jedoch von einem neuen Subjekt abgelöst: *Natura parens* (1, 250) tritt als diejenige Kraft auf, die das alte Chaos gesetzmässig ordnet. Gleich Proserpina widmet sich *Natura* den vier Elementen: Sie scheidet diese und erschafft so eine auf antiken Anschauungen über die Entstehung der Welt basierende Ordnung.⁹ Die leichten Elemente, Luft und Feuer, streben nach oben, die schwereren zur Mitte; Luft (*aer* 1, 252), Feuer (*flamma* 1, 253), Wasser (*mare* 1, 253) und Erde (*terra* 1, 253) werden letztlich so geschieden, dass die Erde im Zentrum eines kugelförmigen Kosmos liegt.¹⁰ Auch die verwendeten Verben heben die Trennung der Elemente hervor: *discernere* (1, 250) markiert die trennenden Grenzen zwischen den Elementen und *discedere* (1, 251) verweist auf die adäquate Streuung der ursprünglichen Substanzen (*semina* 1, 250).

Mit *nec color unus inest* folgt ein neuer Abschnitt, der den Kosmos noch genauer vor Augen führt, indem die Kostbarkeit des Stoffes entsprechend der Tendenz zur zunehmenden Visualisierung literarischer Texte in der Spätantike¹¹ farbenprächtig geschildert wird. Das weisse Glänzen des Kosmos (*incanduit aer* 1, 252) geht nun über zu einem Goldgelb, in dem die Künstlerin die Sterne erglänzen lässt – eigentlich entzündet (*accendit* 1, 254) sie sie sogar. Proserpina ist hier nicht mit Eigennamen genannt, wir können aber davon ausgehen, dass die Weberin wieder Subjekt des Satzes ist, in dem das ihrer Kunst zugrundeliegende Material bezeichnet ist: Gold und Purpur. Mit letzterem färbt Proserpina das Wasser ein und fügt so dem Spektrum von Weiss und Gold einen dunklen Rot-Ton hinzu. Das farbenprächtige und mit kostbarem Material hergestellte Gewebe wird durch weitere Kunstgriffe vollends der Natur nahe gebracht: Die Weberin erzeugt eine durch die Verben *attollere* (1, 255) und *tumere* (1, 257) angezeigte Reliefwirkung, indem sie Edelsteine und „dickere Fäden“¹² verwendet. Kurzum: Proserpina schafft mit ihrer eigens hervorgehobenen Kunst (*arte* 1, 257) eine Küste, die einer natürlichen Küste zum Verwechseln ähnlich ist, sodass man laut der sich einschaltenden Erzählinstanz glauben möchte (*credas* 1, 257), das Meer mitsamt Seetang und

rauschenden Wellen nicht nur zu sehen, sondern auch zu hören.

Im letzten Teil der Ekphrasis fügt Proserpina die fünf Erdzonen bei, deren innerster heisser (äquatorialer) Zone die beiden mittleren bewohnbaren und schliesslich die beiden äussersten kalten Zonen folgen. Durch die Darstellung der fünf Erdzonen wird das Farbspektrum noch erweitert: Mit rotem, warmem Einschlagfaden (*subtegmine rubro* 1, 259) wird der innerste Teil der Erde bearbeitet. Die für die äusseren, starrend kalten Zonen verwendeten Verben *foedare* und *contristare* (1, 265) evozieren hingegen eine dunkle Atmosphäre, die auf die darauffolgende Schilderung der Unterwelt vorbereitet. Auch in diesem Abschnitt fällt auf, dass sowohl die Natur als auch die Kunst der Weberin gleichermassen zum Eindruck der Plastizität und Bildhaftigkeit beitragen. So ist es einerseits offenkundig, dass keine fiktionalen Naturkräfte wirken, sondern ein Gewebe selbige nur darstellt: Schuss- und Kettfäden sind explizit benannt (*subtegmine* 1, 259; *stamina* 1, 261). Andererseits findet aber auch hier eine kurze, wiederum durch einen Subjektwechsel angezeigte Verselbständigung der Bildebene statt, welche die Materialität des Bildträgers in die Fiktion einzubinden weiss: *limes* (1, 261), ein begrenzter Landstreifen, wird zum Subjekt und die Fäden stellen die Natur nicht mehr nur dar, sondern werden zu einem anthropomorphisierten Teil derselben: Die Fäden dürsten im durativen Imperfekt (*sitiebant* 1, 261) aufgrund der Sonneneinstrahlung und erhalten so ihr verbranntes Äusseres (*inustus* 1, 260).

Natura und *ars* scheinen in dieser ersten Ekphrasis Hand in Hand zu gehen, sodass kaum unterschieden werden kann, wer welchen Teil der täuschend echten Landschaft zu verantworten hat – *Natura* oder die Künstlerin? Proserpina ist denn auch so sehr in ihre Webarbeit vertieft und mit ihr identifiziert, dass sie beim Weben der *sacraria* (1, 266) ihres Onkels Dis in Tränen ausbricht. Unbewusst scheint das junge Mädchen die Vorzeichen also doch zu verstehen, begreift sie die Manen doch vorausahnend (*praescia* 1, 268) als ihr beweinenenswertes Schicksal. Trotz ihres Eifers gelingt es ihr aber nicht mehr, das gewebte Geschenk für die Mutter an den Rändern, wie geplant, mit dem Urfluss Okeanos abzuschliessen, da die zur Intrige bereite Venus durch das Knarren der Tür auf sich aufmerksam macht und eintritt.

Gewebe-Ekphrasis II: Proserpinas kosmisches Kleid

Vor der Interpretation dieser ersten Ekphrasis im Werkzusammenhang ist noch ein Blick auf die zweite Gewebe-Ekphrasis zu werfen, die das Kleid zum Inhalt hat, das Proserpina kurz vor dem Raub trägt. Diese Ekphrasis befindet sich gleich im Anschluss an die erste Web-Szene am Anfang des zweiten Buches: Venus hat Proserpina auf Geheiss Jupiters und der Parzen auf jene Wiese gelockt, auf welcher der Raub stattfinden wird. Zwischen ihren beiden Begleiterinnen, den bezeichnenderweise jungfräulichen Göttinnen Minerva und Diana, läuft Proserpina: Das Kind der Ceres trägt ein von einem Jaspis zusammengehaltenes Gewand, das als besonders luxuriös bezeichnet wird

(*luxuriat* 2, 55). Ausserdem ist das Kleid Proserpinas bislang schönsten Gewebe, womit die Göttin ein weiteres Mal als Künstlerin in den Blick kommt: Noch keinem Webkamm sei ein grösseres Kunstwerk als dieses Kleid gelungen (*pectinis ingenio numquam felicius artis / contigit eventus* 2, 41–42). Auch diesmal ist die Webe farbenfroh, bläulich schimmert Tethys' Brust, rosa die Babys auf ihrem Schoss. Besonders zeichnet sich das Kleid aber durch die Harmonie der Fäden und wiederum durch seine Realitäts- bzw. Naturnähe aus (*nulli sic consona telae / fila nec in tantum veri duxere figuras* 2, 42–43). Mit dem deiktischen *hic* (2, 44) wird auch diesmal die Beschreibung des Kleides eingeleitet, die eine im Vergleich zur ersten Ekphrasis ausgeprägtere Verselbständigung der Bildebene aufweist, in der die Künstlerin aber wieder nicht ganz aus dem Blick gerät: Es wird die Geburt von Sol geschildert, der einerseits aus dem Geschlecht des Hyperion geboren ist, andererseits aber durch Proserpina erschaffen wurde. Gleiches gilt für Luna, die zusammen mit Sol die Grenzen von Tag und Nacht bezeichnet (*aurorae noctisque duces* 2, 46). Gemäss dem Prädikatsinfinitiv *nasci* (2, 44) hat Proserpina Sol und Luna nämlich nicht nur gewoben, sondern gleichsam geboren: *Ars* und *Natura* (als das von *nasci* abgeleitete Substantiv)¹³ gehen hier nicht nur Hand in Hand, sondern fallen in der Person Proserpinas in eins.

Grenzziehung und Entgrenzung

Der eher deskriptiven Darstellung der beiden Gewebe-Ekphraseis folgt nun die Interpretation von Proserpinas Kunst, in der die beiden Gewebe als zentrale narrative Knotenpunkte, in denen für das Gesamtwerk relevante Motive und Handlungsstränge zusammenkommen,¹⁴ zu einem widersprüchlichen Ganzen verwoben werden und dadurch mehrere Lesarten evozieren. Im Folgenden werden die leitmotivisch relevanten Aspekte der Grenzziehung und der Entgrenzung in Bezug auf die Handlungsstränge *Proserpina – Ceres* und *Proserpina – Dis* untersucht.

Grenzziehung: *Proserpina und Ceres*

In der Beziehung zwischen Proserpina und ihrer Mutter Ceres überwiegen m.E. Motive der Grenzziehung oder, anders formuliert, der Eingrenzung, die sich z.B. im Überbehüten der Tochter durch die Mutter zeigen (das im geradezu auffälligen Einsperren im Palast kulminiert). Parallel zu dieser, von der Erzählinstanz durchaus auch kritisch beleuchteten, engen Mutter-Tochter-Beziehung folgt auch Proserpinas kosmologisches Gewebe einer Ordnung mit klaren Grenzen. Diese werden in der ersten Gewebe-Ekphrasis mit dem Stichwort *limes* (2, 261) explizit benannt:¹⁵ Himmel, Erde und Unterwelt nehmen in Proserpinas Kosmos je eigene Bereiche ein, wobei ersterer und letztere an maximal voneinander getrennten Stellen vorkommen – am Anfang und am Ende der Ekphrasis. Das Chaos ist besiegt, jedes Element und jede Erdzone befinden sich am dafür vorgesehenen Platz. Dieser Kosmos mit seinen

klaren Grenzen, in dem die Gewalt nur am äussersten Rand aufblitzt, scheint ganz auf eine vor dem Raub bestehende Ordnung zu verweisen. Das kosmologische Gewebe, das sich durch „Geordnetheit und Ruhe“¹⁶ auszeichnet und das letztlich ein Geschenk für die Mutter werden soll, lässt sich folglich im Kontext der noch ungetrübten Beziehung zwischen Tochter und Mutter interpretieren, die sich im erwähnten Rahmen einer klar begrenzten Ordnung abspielt. Es handelt sich dabei allerdings um ein fragiles Arrangement, was sich nicht zuletzt in der allgegenwärtigen (den weiblichen Figuren attribuierten) Angst vor dem Verlust von Grenzen spiegelt: Sowohl Mutter als auch Tochter befürchten den Verlust von Proserpinas Jungfräulichkeit, dem Symbol für eine bedeutsame, mit Vorstellungen von Unberührtheit und Reinheit verbundene körperliche Grenze. Die Unterweltsehe imaginieren die beiden dementsprechend in eindrücklichen Bildern höchster Unterdrückung, Gefangenschaft und Sklaverei. Proserpina drückt diese Ängste in einer Rede an ihren Vater Jupiter nach dem Raub aus, in der sie befürchtet, als Gefangene abgeführt zu werden, um dem stygischen Tyrannen zu dienen (*servitum Stygio ducor captiva tyranno* 2, 264). Noch drastischer gestalten sich die Träume der Ceres, in denen Proserpina mit Ketten gefesselt und eingekerkert erscheint (*namque videbatur tenebroso obtecta recessu / carceris et saevis Proserpina vincta catenis* 2, 82–83).

Tatsächlich sind die Ängste nicht unberechtigt und die alte, mit Proserpinas klar begrenzter Weltenwebe verbundene Ordnung geht zugrunde. Der damit verbundene Schmerz zeigt sich in aller Deutlichkeit in einer Szene aus dem dritten Buch, in der Ceres aus Phrygien zurückkehrt und den Palast verlassen vorfindet. Von Vorahnungen getrieben, zerfetzt die Göttin taumelnden Schrittes ihr Gewand und reisst sich das Haar mitsamt den Ähren aus. Im leeren Palasthof findet sie das von Proserpina nach dem Raub verlorene Gewebe. Das einst so klar angeordnete Textil wird nun in Bildern der Zerstörung und Verwirrung präsentiert – aufgrund der durcheinandergeratenen Kettfäden wurde das Gerüst des Gewebes halbzerstört und die Kunst des Webkammes unterbrochen (*semirutas confuso stamine telas / atque interceptas agnoscit pectinis artes* 2, 155–156). Noch einmal steht Proserpinas Webkunst (*pectinis artes* 2, 156) in jener Szene symbolisch für die Beziehung zwischen Mutter und Tochter: Ceres erstickt ihre Klagen in dem Gewebe (*abrupit mutas in fila querellas* 2, 160) und drückt Weberschiffchen und Wolle an sich, als handelte es sich um die Tochter selbst.

Entgrenzung: Proserpina und Dis

Die Entführung der Tochter ist der Grund für den leeren Palast und das zerstörte Gewebe, wie die Mutter von der Amme Elektra erfahren muss. Die Entgrenzung, die Dis Proserpinas und Ceres' Kosmos mit dieser Tat zufügt, lässt sich wiederum zuallererst am Gewebe ablesen. So symbolisiert nämlich gerade die nicht abgeschlossene Umrundung des Gewebes durch den Okeanos, der

imperfectus labor (1, 271), das Einfallstor für die Krise. Durch diese Lücke verschafft sich Dis Zugang zu seiner künftigen Braut und deren Kosmos, nachdem er für den Fall der Nichterfüllung seiner Forderung nach einer Ehefrau und damit verbundenem Nachwuchs die erwähnte Katastrophe von elementarem Ausmass angedroht hatte. Seine Auffahrt aus der Unterwelt wird denn auch von entsprechenden Motiven begleitet, die sich bereits als vorweggenommene Störung des von Proserpina gewobenen Kosmos lesen lassen. Als folgenreichstes Motiv fällt der Stoss von Dis' Szepter ins Auge, mit dem der Unterweltsgott seinen Weg an die Erdoberfläche freimacht. Dieser löst einen derartigen Aufruhr aus, dass die sizilische Erde ihre festen Bande freigibt (*Trinacria nexus / solvit* 2, 186–187). Nun klappt gleich der Lücke in der Umrandung von Proserpinas Gewebe auch ein Spalt in der Erdoberfläche, worauf die Sterne in höchstem Schrecken ihre vertraute Bahn verlassen (*astraviarum / mutavere fidem* 2, 188–189) und sogar Atlas, der Träger des Himmelszelts, erleicht (*palluit Atlans* 2, 192). Dis' Weg durch das Erdinnere, der als Weg in Proserpinas Kosmos und gleichsam in ihren Körper gedeutet werden kann, ist ein von schierer Gewalt und Entgrenzung geprägtes Ereignis. Letzteres spricht Pallas als zunächst noch schützende Begleiterin Proserpinas explizit an, als sie Dis auffordert, mit seiner Nacht zufrieden zu sein und Lebendiges nicht mit Totem zu vermischen (*quid viva sepultis / admiscet?* 2, 221–222), die natürlichen Grenzen also nicht zu verletzen.

Gerade dies charakterisiert den Unterweltsgott aber, der erfolgreich von der Unter- in die Oberwelt gelangt und mit dieser Grenzüberschreitung fatale Geschehnisse initiiert, wie die Amme Elektra in ihrer rückblickenden Erzählung wissen lässt: Auf Erden machen sich Nacht und der Hauch des Todes breit, metonymisch raubt eine hässliche Nacht den Himmel (*polum nox foeda rapit* 3, 235). Bleierne Farben überziehen die Wiesen, farbige Blumen welken dahin – von Proserpinas buntem kosmischen Gewebe bleibt nichts übrig, die von *Natura* und der Weberin geordneten Elemente drohen durcheinander zu geraten. Dem Unterweltsgott gelingt es, das junge Mädchen in die Unterwelt zu entführen, wo sich jedoch eine markante Wandlung abzeichnet: Von einer Klagerede abgesehen, leistet Proserpina keinen Widerstand und Dis wandelt sich vom Räuber zum tröstenden (*solatur* 2, 276) und liebenden (*suspiria sentit amoris* 2, 274) zukünftigen Gatten. Das entgrenzende, gewaltförmige Ereignis des Raubes gehört der Vergangenheit an, in der Unterwelt etabliert sich eine neue Ordnung und damit auch eine neue Eingrenzung der aus den Fugen geratenen kosmischen Verhältnisse. Ganz im Sinne der sozialen Institution Hochzeit dient auch Proserpinas und Dis' Unterweltsehe als Kitt, der die Verwerfungen und eruptiv-kosmischen Spannungen der Vergangenheit zusammenfügt. Obschon das Poem an einigen Stellen (z. B. in Bezug auf Emotionalität) keinem streng dichotomischen Geschlechterdiskurs folgt, ist Dis' Griff nach dem Kosmos, der aus dem männlich besetzten, kriegesischen Raum heraus erfolgt, somit deutlich erfolgreicher als jener von Proserpina und Ceres: Dis weiss in seinem Wunsch

nach einem Stammhalter die Macht auf seiner Seite, die Jupiter und nicht zuletzt auch die Parzen innehaben, deren Schicksalsfäden (*stamina* 1, 55) den Lauf der Dinge bestimmen und somit über Proserpinas *stamina* zu triumphieren scheinen.

Allerdings ist der Vielschichtigkeit des Claudian'schen Epyllions mit dieser Lesart nicht genügend Rechnung getragen, weswegen eine Relativierung der einseitigen Verbindung vom kosmischen Gewebe mit dem Handlungsstrang *Proserpina – Ceres* angebracht ist, die den Forschungsbefund berücksichtigt, gemäss dem Proserpinas Weltenwebe als Vorwegnahme der durch den Raub wiederhergestellten kosmischen Harmonie gelesen wird.¹⁷ Berücksichtigt man nämlich die literatur- und sozialgeschichtliche Tradition von Geweben in Hochzeitskontexten¹⁸ sowie die werkimmanente Rolle der Gottheit *Natura*, so befinden sich die *stamina* der Parzen und jene Proserpinas in der Tat nicht in einem so unauflösbaren Widerspruch, wie es bislang im Licht der Mutter-Tochter-Beziehung erschienen sein mag.

So ist etwa zu bedenken, dass *Natura* in beiden Ekphrasen Proserpinas Kunst und damit der Göttin selbst zum Verwechseln nahesteht: Bisweilen ist, wie oben beschrieben, kaum zu unterscheiden, ob nun Proserpina oder *Natura* die kosmischen Gewebe erschuf. Diese Nähe setzt sich in einer für das Poem zentralen Episode, jener der Unterweltshochzeit, fort, in der *Natura* wieder eine prominente Rolle einnimmt. Dabei ist zu beachten, dass *Natura* diese Rolle in einer durchweg positiv konnotierten Unterwelt einnimmt, die im Unterschied zur ansonsten vorherrschenden düsteren und dunklen Beschreibung kurzzeitig als aufgehellter und von seinen Schrecknissen befreiter Raum in den Blick kommt (*aeternam patitur rarescere noctem* 2, 331). Während der Hochzeitsvorbereitungen und des Hochzeitsfestes selbst verkehrt sich die düstere Atmosphäre geradezu in ihr Gegenteil: Die bleiche Welt (*pallida regio* 2, 326) feiert ein ausgelassenes Fest inklusive Hochzeitsmahl (*luxuriant epulisque vacant genialibus umbrae* 2, 327) und selbst der düstere Dis gleicht nicht mehr sich selber (*dissimilisque sui* 2, 314). Passend zu Proserpinas Jungmädchenkleid, auf dem Sol und Luna als heranwachsende Kleinkinder dargestellt waren, führt *Nox*, eine weitere kosmische Gottheit, die junge Braut in einer traditionellen Prozession mit Fackeln und Gesängen zum Ehebett des Bräutigams (*ducitur in thalamum virgo* 2, 362). Als Brautführerin, die auch die Zeremonie besiegelt (*foedere sancit* 2, 364), trägt *Nox* ein sternengesetztes, das kosmische Motivinventar ergänzendes Kleid (*stellantes [...] sinus* 2, 363). Nach vollzogener Zeremonie stimmen die Unterweltsbewohner schliesslich ein Epithalamium an, um das künftige Glück und die in die Unterwelt getragene Fruchtbarkeit zu feiern. In eben diesem Epithalamium nimmt nun *Natura* ihre prominente Rolle ein: Voller Vorfreude (*laeta*, 2, 370) erwartet die Gottheit die künftigen Götter (*futuros deos* 2, 370–371), die dem frisch vermählten Paar von den Unterweltsbewohnern gewünscht werden. *Natura* steht somit nicht nur mit den in den Ekphrasen geschilderten kosmischen Zeugungsakten in Verbindung,

sondern nun auch mit jenem, der künftig in der Unterwelt erfolgen soll. So ist das Gewebe Proserpinas nicht nur literatur- und sozialgeschichtlich mit dem Hochzeitskontext verbunden, sondern durch das *Natura*-Motiv auch werkimmanent. Der unvollendete Zustand des Gewebes könnte in dieser Lesart als Hinweis auf die Unterbrechung von Proserpinas Ehe zugunsten des Jahreslaufs interpretiert werden, die bei Claudian zwar nicht überliefert ist, aber einen wesentlichen Teil der mythischen Fabel ausmacht.

Proserpina als Grenzfigur

Wie dargelegt wurde, lassen sich die Gewebe-Ekphraseis von verschiedenen Seiten her interpretieren, je nachdem, ob sie in Bezug auf den Ceres-Proserpina-Handlungsstrang oder den Dis-Proserpina-Handlungsstrang gelesen werden. Die Ekphrasen sind daher keine bloss deskriptiven Beschreibungen, sondern sowohl eng mit der Handlung verbunden als auch als Beitrag zur näheren Beschreibung Proserpinas zu verstehen. Eine zusätzliche kohärenzstiftende, die unterschiedlichen Lesarten verknüpfende Funktion kommt den ohnehin als narrative Brennpunkte zu verstehenden Ekphrasen dadurch zu, dass sie Gewebe beschreiben: Die Gewebe-Text-Metapher lässt die Fäden zu Erzählsträngen werden¹⁹ und setzt die Gewebe-Ekphraseis in ein besonders dichtes Pars-pro-toto-Verhältnis zum Text-Ganzen, indem Kett- und Schussfäden widersprüchliche Motive zu einer differenzierten Einheit verweben.²⁰ Diese Fäden, die in den Gewebe-Ekphrasen gebündelt, jedoch durch das ganze Poem verfolgt werden können, seien abschliessend noch einmal hervorgehoben.

Es handelt sich dabei zunächst um die beiden dominierenden Handlungsstränge, welche die enge Mutter-Tochter-Beziehung sowie den grenzüberschreitenden Akt des *raptus* und die darauffolgende Beziehung zwischen Dis und Proserpina umfassen. Diese Erzählstränge lassen sich weiter aufteilen in Fäden, die Motive des zu schützenden Körpers, der Jungfräulichkeit und der kosmischen (Dis-)Harmonie verhandeln. Nicht unbetroffen von der vielschichtigen Motiv- und Handlungslage ist selbstverständlich die Weberin selbst, die, wie ihre Webprodukte, nach keiner Seite festgelegt werden kann. Proserpina scheint stets mehrere Ordnungen zu repräsentieren, jene der Ober- und der Unterwelt, jene des Kindes und der Erwachsenen, jene der Jungfräulichkeit und der verheirateten Frau. Als Künstlerin überschreitet Proserpina überdies in auffälliger Art und Weise die Rolle der webenden Matrona und wird zu einer produktiven Instanz, die mit ihren kunstvollen Fäden die Grenzen zwischen Kunst und Natur ausser Kraft zu setzen weiss.²¹ Proserpina scheint mit *Natura* auf einer Stufe zu stehen und wird so letztlich zu einem produktiven Sinnbild der kosmischen Harmonie. Diese kommt in *De raptu Proserpinae* jedoch nicht als stillstehender, endlich erreichter Zustand in den Blick – hierfür sind die Ambivalenzen und teils offen zutage tretenden Widersprüche zu gross. Kaum zufällig wird es daher eine die Ovid'sche Arachne evozierende Spinne sein,²² die Proserpinas liegengelassenes Gewebe

fertigzustellen versucht (*supplebat aranea textu* 3, 158) und mit Blick auf die Metamorphosen in Erinnerung ruft, dass das Thema der Entgrenzung durchaus nicht eingehegt sein dürfte.

Bibliographie

Textausgaben und Kommentare

Claudianus, Claudius (1985), *Carmina*, J. B. Hall (Hg.), Leipzig 1985.

Claudianus, Claudius (1991), *Oeuvres tome 1, Le rapt de Proserpine*, texte établi et traduit par J.-L. Charlet, Paris.

Claudianus, Claudius (2009), *Der Raub der Proserpina*. Lateinisch und deutsch, eingeleitet und kommentiert von A. Friedrich, übersetzt von A. Friedrich und A. K. Frings, Darmstadt.

Nachschlagewerke

Glare, Peter G. W. (2000) (Hg.), *Oxford Latin Dictionary*, Oxford.

Forschungsliteratur

Agamben, Giogrio und Ferrando, Monica (2012) *Das unsagbare Mädchen. Mythos und Mysterium der Kore*, aus dem Italienischen von M. Hack, mit Illustrationen von M. Ferrando. Frankfurt a.M.

Bernert, Ernst (1938) „Die Quellen Claudians in De raptu Proserpinae“, *Philologus* 93, 352–376.

Böhme, Hartmut (2010) „Ludi Naturae. Transformationen einer Denkfigur“, in Natascha Adamowsky, Hartmut Böhme und Robert Felfe (Hg.) *Ludi Naturae. Spiele der Natur in Kunst und Wissenschaft*. München, 33–48.

Charlet, Jean-Louis (2000) „Comment lire le De raptu Proserpinae de Claudien“, *REL* 78, 180–194.

Eisler, Robert (1910) *Weltenmantel und Himmelszelt*, Bd. 1. München.

Fauth, Wolfgang (1988) „Concussio Terrae. Das Thema der seismischen Erschütterung und der vulkanischen Eruption in Claudians De raptu Proserpinae“, *Antike und Abendland* 34, 63–78.

Foerster, Richard (1874) *Der Raub und die Rückkehr Persephones*, Stuttgart.

Graf, Fritz (1995) „Ekphrasis: Die Entstehung der Gattung in der Antike“, in Gottfried Boehm und Helmut Pfotenhauer (Hgg.) *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*. München, 144–155.

Gualandri, Isabella (2005) „Proserpina e le tre dee (De raptu Pros. 1.214–2.54)“, in Isabella Gualandri, Fabrizio Conca, und Raffaele Passarella (Hgg.) *Nuovo e antico nella cultura greco-latina di IV-VI secolo*. Milano, 185–217.

Gineste, Marie-France (2008) „Poétique du tissage féminin: quelques figures de tisseuses dans la poésie latine, de Ovide à Claudien“, in Peter Schnyder (Hg.) *Métamorphoses du mythe. Réécritures anciennes et modernes des mythes antiques*. Paris.

Guipponi-Gineste, Marie-France (2010) *Claudien. Poète du monde à la cour d'Occident*. Paris.

Harich-Schwarzbauer, Henriette (2011) „Gewebte Bilder. Textilekphrasis in Claudians Raub der Proserpina (rapt. 1, 246–275)“, in Karin Krause und Barbara Schellewald (Hgg.) *Bild und Text im Mittelalter*. Köln, 29–39.

Klindienst Joplin, Patricia (1984) „The Voice of the Shuttle Is Ours“, *Stanford Literature Review* 1, 25–53.

Ratti, Stéphane (2000) „Du texte à l'œuvre: la tapisserie de Proserpine et la signification du *De raptu Proserpinae* de Claudien“, in *Latina Didaxis* XV. Genf, 139–152.

Roberts, Michael (1989) *The Jeweled Style. Poetry and Poetics in Late Antiquity*. Ithaca/London.

Rosati, Gianpiero (2004) „La strategia del ragno, ovvero la rivincita di Aracne. Fortuna tardo-antico (Sidonio Apollinaire, Claudiano) di un mito ovidiano“, *Dictynna* 1, 2–13.

Scheid, John und Svenbro, Jesper (2003) *Le Métier de Zeus. Mythe du tissage et du tissu*. Paris.

Steiner, Johann (1950) *Das geographische Weltbild des C. Claudianus*. Graz.

Wheeler, Stephen M. (1995) „The Underworld Opening of Claudian's *De Raptu Proserpinae*“, *Transactions of the American Philological Association* 125, 113–134.

¹ Vgl. Foerster 1874, der die philologischen Abhängigkeiten der Versionen untersucht. Eine von M. Ferrando besorgte Zusammenstellung der antiken Quellen befindet sich auch in Agamben/Ferrando 2012, 61–127.

² Zur Datierung siehe Charlet 1991, XX–XXXIII.

³ Graf 1995, 151.

⁴ Vgl. Fauth 1988, 63, der die Thematik „der erdbebenhaften Erschütterung“ als sich durch das Poem ziehendes Leitmotiv herausarbeitet.

⁵ Die im Palast webende Proserpina ist ein aus der Orphik bekanntes Motiv (vgl. Foerster 1874, 42 und 95, Eisler 1910, 209; Bernert 1938, 361–362).

⁶ Graf 1995, 153.

⁷ Vgl. Ratti 2000, 145.

⁸ Vgl. Guipponi-Gineste 2010, 35.

⁹ Vgl. Steiner 1950, der das der Dichtung Claudians zugrunde liegende naturwissenschaftlich-geographische Weltbild rekonstruiert.

- ¹⁰ Vgl. Friedrich 2005, 125.
- ¹¹ Vgl. Roberts 1989, 66.
- ¹² Harich-Schwarzbauer 2011, 35.
- ¹³ Vgl. OLD, s.v. *natura*.
- ¹⁴ Vgl. Gineste 2008, 211; Giupponi-Gineste 2010, 23–24.
- ¹⁵ Vgl. Ratti 2000, 147.
- ¹⁶ Harich-Schwarzbauer 2011, 37.
- ¹⁷ Vgl. Gualandri 2005, 210, Charlet 2000, 192, Wheeler 1995, 125.
- ¹⁸ Vgl. Harich-Schwarzbauer 2011, 34; Giupponi-Gineste 2010, 28; Eisler 1910, 120–121.
- ¹⁹ Vgl. Giupponi-Gineste 2010, 24.
- ²⁰ Vgl. Scheid/Svenbro 2003, 56.
- ²¹ Zur Austauschbeziehung zwischen Natur und Kunst vgl. Böhme 2010; zur Überschreitung traditioneller weiblicher Rollen durch Kunst vgl. Klindienst Joplin 1984.
- ²² Vgl. Rosati 2004, 8–9.

Das Lied von der Webenden Aphrodite. Eine metapoetische Interpretation von Nonn. *Dion.* 24, 242–326

Simon Zuenelli

Im Anschluss an den Sieg des Heeres des Dionysos gegen die Inder in der Schlacht am Hydaspes, der im 24. Buch der *Dionysiaka* erzählt wird, veranstaltet Dionysos ein Siegesfest (24, 218–229). Die Schmausenden werden dabei vom Sänger Leukos unterhalten (vgl. allgemein zur Stelle Gigli Piccardi 2001 und Kröll 2011). Dieser besingt in einem ersten Lied den Sieg des Zeus über die Titanen unter der Führung des Kronos (24, 230–236). Lapethos, einer der Anführer des zypriotischen Kontingents, bittet ihn, die Geschichte von der Webenden Aphrodite zu singen (24, 237–241). Leukos kommt seinem Wunsch nach und beginnt ein zweites Lied: Demzufolge habe sich Aphrodite einst in der Kunst des Webens versucht. Allerdings verwendet die unerfahrene Göttin einen Faden, der so dick wie ein Schiffstau ist, sodass das Gewebe auseinanderbricht. Aphrodite lässt sich aber nicht beirren und webt Tag und Nacht weiter (24, 242–264). Da sie nun ihre Zeit am Webstuhl verbringt, vernachlässigt sie ihre eigentlichen Pflichten als Göttin der Liebe, weshalb die Welt währenddessen aus den Fugen gerät (24, 265–273). Athene beklagt sich nun bei Zeus, dass Aphrodite sich in der ihr zugewiesenen Kunst versucht (24, 274–291). Es eilen daraufhin alle Olympier zusammen und beginnen ein gewaltiges Gelächter, als sie Aphrodite am Webstuhl sehen (24, 292–295). Da ergreift Hermes das Wort: Er macht sich über Aphrodite lustig und fordert sie auf, sich wieder um die ihr zugewiesenen Pflichten zu kümmern (24, 296–320). Beschämt eilt Aphrodite nach Zypern und lässt ihr Gewand halbfertig zurück (24, 321–326). Nachdem Leukos sein Lied beendet hat, gehen alle Teilnehmer des Festes zu Bett (24, 327–348). Damit endet das 24. Buch und zugleich die erste Hälfte der *Dionysiaka*.

Hopkinson (1994a, 155–158) konnte zeigen, dass Nonnos bei der Schilderung dieses Festmahls auf Schritt und Tritt die homerische Beschreibung des Gastmahls am Phäakenhof im 8. Buch der *Odyssee* imitiert. Im Zentrum der Szene steht dabei die ausführliche Erzählung von der Götterburleske der Webenden Aphrodite, in der Nonnos das Lied vom Ehebruch der Aphrodite des homerischen Sängers Demodokos geistreich imitiert: Während in der homerischen Vorlage Hephaistos Aphrodite und Ares durch ein Netz aus hauchdünnen und daher unsichtbaren Fäden fesselt und damit das Gelächter

der Götter auf sich zieht, versucht Aphrodite bei Nonnos mit einem viel zu dicken Faden ein Gewand zu weben, sodass dieses unter dem Druck des eigenen Gewichtes reißt. Die Liebesgöttin muss daher gleichsam als eine zweite – aber unfähige – Penelope das Gewand von Neuem beginnen und wird zum Gespött der Götter.

Das Lied von der Webenden Aphrodite wird dabei beinahe exakt in der Mitte der *Dionysiaka* erzählt. Dass Nonnos an dieser markierten Stelle ausgerechnet eine Geschichte anbringt, die das Thema des Webens behandelt, ist beachtenswert. In der Antike wurde nämlich zwischen dem Weben und dem dichterischen Vortrag eine starke Analogie gesehen (vgl. Snyder 1981, 194–195): So legt die häufige gemeinsame Erwähnung von ὕμνος und ὑφαίνειν nahe, dass die Griechen von einer sprachlichen Beziehung zwischen den beiden Begriffen ausgingen. Zudem dürfte auch die Ähnlichkeit des Webstuhls mit der Lyra aufgefallen sein. In der Tat konnte der Begriff κρέκειν sowohl das Weben als auch das Spielen von Seiteninstrumenten bezeichnen. In der Dichtung wird, beginnend mit Sappho (fr. 188 L-P μυθόπλοκος), das Weben vor allem durch Pindar und Bakchylides schließlich zu einer beliebten Metapher für die dichterische Produktion (vgl. Snyder 1981, 195–196; Nünlist 1998, 110–125). In der römischen Literatur steht im Gegensatz dazu die Analogie zwischen Weben und Schreiben im Vordergrund (vgl. Wagner-Hasel 2006, 34–42). Besonders eindringlich zeigt sich die Analogie zwischen Text und Gewebe dabei in der visuellen Dichtung der Spätantike (vgl. Ernst 2006).

Die Analogie zwischen dem Weben und der dichterischen Produktion brachte es auch mit sich, dass literarische Webszenen als implizite selbstreferenzielle Äußerungen der Dichter gedeutet wurden. Dies bezeugt ein Scholion zu *Il.* 3, 126–127, das die Szenen auf dem Gewand, das Helena im 3. Buch der *Ilias* webt (Hom. *Il.* 3, 125–128), als *Ilias* in der *Ilias* deutet (vgl. Eust. zu *Il.* 3, 125–138 p. 618, 392): ἀξιόχρεων ἀρχέτυπον ἀνέπλασεν ὁ ποιητῆς τῆς ἰδίας ποιήσεως (Der Dichter gestaltete ein würdiges Abbild seiner eigenen Dichtung¹).

Wenn man nun diese enge Verbindung des Webens und der dichterischen Produktion bedenkt, drängt sich die Frage auf, ob die Geschichte von der Webenden Aphrodite nicht auch über eine metapoetische Ebene verfügen könnte. Während in den Beiträgen von Villarrubia (1994/95, 123–128) und Gigli Piccardi (2001, 169–175) diese Dimension ausgeklammert wird, finden sich innerhalb der Forschung dabei durchaus Ansätze einer metapoetischen Interpretation der Passage: Hopkinson (1994b, 21–22; vgl. 1994a, 155) definiert den Gesang des Leukos aufgrund der Kombination von homerischen und „alexandrinischen“ Elementen als Abbild der Poetik des Nonnos. Shorrock (2001, 167–170) wiederum interpretiert das im Lied des Leukos thematisierte Scheitern der Aphrodite als Reflexion des Nonnos über die Gefahren der Imitation. Ähnlich deutet auch Kröll (2012, 51–53) Aphrodites Wettstreit mit Athene als Folie für den Wettstreit des Nonnos mit Homer. Gonnelli (2003,

575–576) sieht hingegen in dem halbvollendeten Gewand der Aphrodite eine Analogie zu den an dieser Stelle auch erst halbvollendeten *Dionysiaka* (für Näheres dazu s. unten).

Allerdings fehlt es bisher an einer umfassenden Diskussion der metapoetischen Dimension des Liedes über die Webende Aphrodite. Dieser Beitrag soll daher diese Lücke innerhalb der Erforschung der *Dionysiaka* schließen. Dabei soll in einem ersten Schritt gezeigt werden, dass der Gesang des Leukos allgemein in Form einer *mise en abyme* auf die Dichtung der *Dionysiaka* verweist. In einem zweiten Schritt sollen metapoetisch deutbare Elemente im Lied von der Webenden Aphrodite herausgearbeitet werden. In einem dritten Schritt soll schließlich der Versuch einer Deutung dieser Elemente unternommen werden.

Der Sänger Leukos und der Dichter Nonnos

Der Sänger Leukos ist von Nonnos nach dem Vorbild des Barden Demodokos gestaltet worden. Sein Name Λεῦκος dürfte dabei als sprechender Name (der Weiße, der Helle) eine Erfindung des Dichters sein (s. unten Μελανεύς): Zumindest kennen die antiken Quellen keinen Sänger mit diesem Namen und auch die Annahme, das Nonnos den Namen aus einer verlorenen Quelle entnommen habe, überzeugt nicht (Chuvin 1991, 98–99; Hopkinson 1994a, 156 Anm. 2; Gigli Piccardi 2001, 172–175). Möglich, dass sich der Name, wie von Gigli Piccardi (1985, 141–142) vorgeschlagen, auf die Stimme des Dichters bezieht (vgl. Nonn. *Met.* 16, 95 λευκάδι φωνῇ; Aristot. *top.* 106a 25; S. Emp. 6, 41). Als Herkunft des Sängers wird Lesbos angegeben: Nonnos erwähnt die Insel nur ein weiteres Mal, und zwar gemeinsam mit Zypern, in Zusammenhang mit schönen Mädchen (42, 460; 464), was auf eine Beziehung der Insel zu Aphrodite schließen lässt (zur Verehrung Aphrodites in Lesbos vgl. RE 1, 2748–2749). Als Herkunft für einen Sänger, der die Liebesgöttin besingt, passt Lesbos dabei vor allem deshalb, weil auch die bekannteste antike Liebeslyrikerin, Sappho, von dieser Insel stammt.

Am Gesang des Leukos ist dabei bezeichnend, dass er mehrere Parallelen zu den *Dionysiaka* aufweist:

- | | |
|-----|---|
| (a) | Vom Gesang des Leukos wird gesagt, dass er sein Publikum zu erfreuen vermag (240 <i>τερπνὸν</i> ; 327 <i>ἡμερόφωνον</i>). Diese Wirkung erwartet sich auch Nonnos von seinen <i>Dionysiaka</i> (1, 36–37). |
| (b) | Nonnos lässt seinen Sänger sowohl kriegserische als auch nichtkriegserische Themen besingen. |

(c)

Diese Dichotomie von Krieg/Nicht-Krieg ist ein zentrales Gestaltungselement auch der *Dionysiaka* und wird von Nonnos im Proömium deutlich betont: In Anlehnung an die verschiedenen Verwandlungen des Proteus gibt Nonnos im Proömium (1, 16–33) eine kurze Inhaltsangabe seines Werkes wieder, indem er einzelne Episoden der Reihe nach aufzählt. Dabei alterniert er zwischen kriegerischen und nicht-kriegerischen Episoden: Sieg des Dionysos über die Giganten/ Kindheit bei Rhea; Krieg gegen die Inder/Liebe zu Aura; Kampf gegen Lykurg/Ikarios und Erigone. Das erste Lied, das Leukos singt, behandelt eine Kampfschilderung, wie sie auch den Kern der *Dionysiaka* bildet. Die Parallelen zwischen den beiden Ereignissen reichen aber weiter: Keydell (1961, 107–109) konnte zeigen, dass Nonnos in seiner Beschreibung des Kampfes zwischen Zeus und den Titanen unter der Führung des Kronos auf die allegorisierende Deutung des Kronos als Winter (Kälte, Nässe) anspielt und die Schlacht physikalisch als Kampf zwischen Feuer (24, 234 κεραυνῶ) und Wasser (24, 236 ὕδρηλοῖσι ὄπλοις) deutet. Daher erklärt sich auch auf der Ebene der Handlung, warum Leukos dieses Thema gewählt hat. Das Heer des Dionysos hat nämlich gerade den Fluss Hydaspes besiegt. Dadurch eröffnet sich gleichzeitig aber auch eine Analogie zur Handlung der *Dionysiaka* selbst, wo der Zeus-Sohn Dionysos, der durch seine Geburt durch einen Blitz ein Naheverhältnis zum Feuer hat, gegen Deriades kämpft, der als Sohn

des Flussgottes eine Affinität zum Wasser besitzt. Die Parallelisierung der beiden Kämpfe zieht sich leitmotivisch durch das gesamte Epos (vgl. z. B. 18, 217–221; 30, 283–292; 35, 350–352). Man sollte an dieser Stelle nicht vergessen, dass Nonnos seine *Dionysiaka* mit einer fast identischen Kampfschilderung, wie sie Leukos vorträgt, beginnt. Denn auch der Gigant Typhon, dessen Kampf gegen Zeus in den ersten beiden Büchern des Epos erzählt wird, trägt Züge des Winters (vgl. Keydell 1961, 105–107) und kann als Präfiguration der künftigen Gegner des Dionysos gesehen werden.

Nun dürfte Nonnos als *poeta doctus*, der auch die gelehrte literarische Diskussion in seiner Dichtung verarbeitet (Vian 1976, XLVI), durchaus die antike Deutung bekannt gewesen sein, dass Homer mit dem blinden Sänger Demodokos ein implizites Selbstportrait geschaffen habe. Porphyrios weist explizit auf diese Meinung hin (vgl. Max. Tyr. 38,1): τινὲς δὲ φασιν εἰς ἑαυτὸν ταῦτα αἰνίττεσθαι τὸν ποιητὴν (Porph. zu *Od.* 8, 63 p. 72, 16–17 Schrader; für weitere Deutungen von *Ilias*-Stellen als selbstreferentiell vgl. Nünlist 2009, 132 Anm. 51). Könnte es daher sein, dass die oben genannten Parallelen daher rühren, dass auch Leukos als ein *alter ego* des Nonnos aufzufassen ist, dessen Gesang die poetische Produktion des Dichters der *Dionysiaka* reflektiert? In der Tat könnte der Name des Leukos eine Anspielung auf den Dichter der *Dionysiaka* sein: Wenn man nämlich den Namen Λευκός auf das Haar des Sängers bezieht (vgl. Nonn. *Dion.* 9, 22 λευκάδα χαίτην vom Haar des uralten Aion; *Met.* 3, 20; 8, 40 als Bezeichnung des Alters), ergibt dies eine geistreiche Anspielung auf den Namen des Dichters der *Dionysiaka*: So konnte der antike Leser nämlich den Namen des Dichters mit der Bezeichnung für „Großvater“ assoziieren: Der Name Νόν(ν)ος, der vor allem durch Inschriften in Kleinasien belegt ist, dürfte nämlich ursprünglich aus einem Lallnamen entstanden sein. Belegt sind die Formen νόνος in der Bedeutung Vater sowie νάννας und νέννος als Bezeichnung für Onkel (vgl. Bonner 1954, 16). Bei Pollux 3, 16 findet sich allerdings der Vermerk, dass νέννος (als *varia lectio* auch νόννος) von den Dichtern auch als Bezeichnung für „Großvater“ verwendet wurde.

In der Tat zeigt Nonnos eine Vorliebe für Namensspiele. Leider fehlt bisher eine umfassende Studie hierzu. Zwei Stellen seien aber als Beispiele angeführt: In 29, 49–178 versucht der indische Bogenschütze Μελανεύς, Dionysos mit einem Pfeil zu treffen, verfehlt diesen jedoch und verletzt stattdessen den

jungen Hymenaios. Agosti (2004, 293 Anm. 51) macht richtigerweise darauf aufmerksam, dass der Name des Melaneus nicht nur auf die schwarze Hautfarbe des Inders anspielt, sondern als Fast-Anagramm zu Μενέλαος auch auf das homerische Vorbild der Szene verweist, in dem – allerdings in vertauschten Rollen – der Pfeil des Pandaros Menelaos verwundet (Hom. *Il.* 4, 86–140). Ein weiteres Beispiel wurde von Shorrock (2001, 62 Anm. 114) im Musenanruf vor dem Katalog der dionysischen Truppen entdeckt: Nonnos bittet nämlich nicht nur die Musen, sondern auch Homer bei seinem schwierigen Vorhaben, die enorme Zahl der Streitkräfte aufzuzählen, um Unterstützung. Homer wird in diesem Zusammenhang als εὐεπίης ὅλον ὄρμον bezeichnet wird. Die lautliche Ähnlichkeit von Ὅμηρος und ὄρμος (Hafen) ist dabei wohl kaum Zufall und verweist auf die Tatsache, dass Nonnos hier Homers Schiffskatalog imitiert.

Es scheint mir daher durchaus plausibel, dass Nonnos durch die Beschreibung des Gesangs des Sängers Leukos in der Form einer *mise en abyme* auf seine eigene Dichtung anspielt. In ähnlicher Weise werden auch die Sänger in anderen Epen verstanden: Duke (1950) sieht im Sänger Iopas, der im ersten Buch der *Aeneis* auftritt, einen *alter ego* des Vergil selbst. Ähnlich argumentiert Hardie (1986, 52–66), der in Iopas das Dichterideal des Vergil verwirklicht sieht. Busch (1993) wiederum versucht zu zeigen, dass die Darstellung des Sängers Orpheus in den *Argonautika* die Dichterkonzeption des Apollonios widerspiegelt.

Metapoetisch deutbare Elemente im Lied der Webenden Aphrodite

In diesem Kontext betrachtet ist es umso bezeichnender, dass im Zentrum der Szene ausgerechnet eine Geschichte steht, die das Thema des Webens behandelt, welches in der Antike ja als gängige Metapher für die Dichtkunst angesehen wurde (s. oben). Es drängt sich daher die Frage auf, ob das Lied der Webenden Aphrodite auf einer metapoetischen Ebene zu deuten ist.

In der Tat finden sich in der Schilderung der Webtätigkeit der Aphrodite metapoetisch deutbare Elemente (Nonn. *Dion.* 24, 242–260):

αὐτὰρ ὁ φορμίζων ἀνεβάλλετο
Κύπριν αἰδεῖν,
ὥς ποτε κέντρον ἔχουσα
φιληλακάτοιο μερίμνης
χερσὶν ἀπειρήτοισι μετήιεν ἱστὸν
Ἀθήνης,
κερκίδα κουφίζουσα καὶ οὐκέτι 245
κεστὸν Ἑρώτων.
καὶ Παφίης τετάνυστο παχὺς μίτος,
οἷά τε μακρὴ
οἰσυῖνη μήρινθος εὖστροφος, ἥν

τινι τέχνη
 ὀλκοῖς μηκεδανοῖσι γέρων
 ἐρράψατο τέκτων,
 φράξας ἀρτιτέλεστα σεσηρότα
 δούρατα νηῶν·
 ἢ δὲ πανημερίη καὶ παννυχίη 250
 πέλας ἱστοῦ
 Παλλάδος ἔργον ἔτευχε
 παλὶλλυτον, ἀλλοτρὶώ δὲ
 ἀτρίπτους ἔο χειρὰς ἀήθει τείρετο
 μόχθῳ·
 καὶ κτενὶ πουλυόδοντι διαξύουσα
 χιτῶνα
 καὶ λίθον ὀρχηστῆρα
 περικρεμάσασα μεσάκμῳ
 κερκίδι πέπλον ὕφαινε, καὶ ἔπλετο 255
 Κύπρις Ἀθήνῃ·
 καὶ πόνος ἦν ἀγέλαστος·
 ὕφαινομένοιο δὲ πέπλου
 εὐρυτενῆς ὠγκοῦτο πέλωρ μίτος·
 αὐτόματοι δὲ
 στήμονες ἐρρήγνυντο
 παχυνομένοιο χιτῶνος·
 εἶχε δὲ διχθαδίοισι πόνοις
 ἐπιμάρτυρα τέχνης
 Ἥελιον καὶ λύχνον ἀναγκαίην τε 260
 Σελήνην.

Er [Leukos] aber begann mit der Phorminx spielend Kypris zu besingen, wie sie einst Begierde hatte nach der spindelliebenden Arbeit und mit unkundigen Händen der Webarbeit der Athene nacheiferte, indem sie das Webschiff hochhob und nicht mehr den Gürtel der Erogen. Und gespannt war ein dicker Faden der Paphia, wie der massive, gewundene, schön gedrehte Strick, den der alte Zimmermann kunstfertig in langen Windungen zusammenfügt und damit die eben erst vollendeten aufklaffenden Balken der Schiffe befestigt hat. Sie aber, den ganzen Tag und die ganze Nacht beim Webstuhl, vollbringt das sich wiederauflösende Werk der Athene, ihre unbeanspruchten Hände ermüdet sie durch die fremde ungewohnte Mühe. Und indem sie das Gewand mit Hilfe eines Kammes mit vielen Zähnen durchkämmt und an den Webstab einen tanzenden Stein hängte, webte sie mit dem Webschiff ein Kleid, und Kypris wurde Athene.

Aber die Arbeit war für sie kein Spaß: Der lange, ungeheuer dicke Faden des gewobenen Kleides wurde schwer; von alleine rissen die Kettfäden des enorme Ausmaße annehmenden Gewandes. Sie hatte aber wegen der doppelten Mühe als Zeugen ihrer Kunst Helios, die nötige Lampe und Selene.

In seiner Schilderung fokussiert Nonnos, noch bevor die eigentliche Beschreibung der Arbeit am Webstuhl beginnt, auf den besonders dicken Faden, den Aphrodite verwendet (246–249). Die Bedeutung der Beschaffenheit dieses Fadens für die weitere Geschichte macht er dabei durch ein Gleichnis deutlich. In diesem wird der Faden mit einem Tau verglichen, das ein Zimmermann verwendet, um die Balken eines Schiffes zu fixieren. Das hier skizzierte Bild vom Faden, den Aphrodite verwendet, ist vom Leser ganz klar humoristisch zu verstehen und als Zeugnis ihrer Unerfahrenheit zu deuten. Dementsprechend ist auch die Reaktion der Athene, die über den viel zu groben Faden nur lachen kann (274–276).

Die nächsten Verse behandeln dann die eigentliche Webarbeit der Aphrodite (250–255), bei der Nonnos die besondere Anstrengung der Liebesgöttin betont. Die Verse sind dabei schwer verständlich, da Nonnos ein ausgefallenes technisches Vokabular verwendet (zur Technik und Begrifflichkeit des antiken Webens allgemein vgl. Blümner 1968, 135–170): Mit πολυόδους κτείς ist nicht, wie in 6, 145–147, jener Kamm gemeint, mit dem vor dem Spinnen die grobe Wolle durchgekrämpelt wird. Vielmehr deutet die Beschreibung διαξύουσα χιτῶνα darauf hin, dass es sich um ein ebenfalls als κτείς bezeichnetes kammartiges Gerät handelt, das bei der Webarbeit verwendet wurde, um den neu durchgezogenen Schussfaden an die vorhergehenden anzuschlagen (vgl. Poll. 35,7; 10, 125; Hesych. unter σπαθατὸν und κτενωτὴν τρίχα). Der seltene Begriff μέσακμον dürfte eine alternative Bezeichnung für κανὼν gewesen sein (vgl. Suda unter μέσατμον; Hesych. μέσακμον). Am κανὼν war ein Teil der Kettfäden angebracht und konnte nach vorne gezogen werden (vgl. Hom. *Il.* 23, 761; Schol. zur Stelle; Hesych. unter κανὼν). Dadurch entstand ein Fach, durch welches der Faden (μίτος) bei der Rückführung gezogen werden konnte. An diesen Kettfäden waren auch Gewichte angehängt (ἀγνύθες). Dadurch dass der Webstab nach vorne gezogen wurde, hoben sich diese jedes Mal, als würden sie tanzen (ὄρχιστῆρα). Bei Nonnos sind die Kettfäden gebündelt an einem einzigen Stein, der als Gewicht fungiert, befestigt, wie man es auch auf antiken Darstellungen von Webstühlen sehen kann. Ein schönes Beispiel bildet die Darstellung des Webstuhls auf einer Lekythos des Amasismalers (Metr. Mus., New York, Inv.-Nr. 31.11.70; Wickert-Micknat 1988, R 45). Das Anbringen des Webstabs und der Gewichte war die zentrale Vorbereitung vor der eigentlichen Webarbeit (vgl. Plut. *mor.* 156B). Mit Hilfe des Webschiffs (κερκίς), an dem der Schussfaden aufgewickelt war, wurde dieser durch die Kettfäden (στήμονες) gezogen. Die letzten Verse behandeln schließlich das Scheitern der Aphrodite (256–260): Das Gewand, das Aphrodite webt, wird durch den groben Faden so schwer, dass es schließlich reißt.

Bei dieser Beschreibung der Webarbeit der Aphrodite ist auffallend, dass Nonnos bei seiner Darstellung gleich eine Reihe von metapoetisch deutbaren Elementen verwendet:

- (a) Am deutlichsten zeigt sich dies durch die Begriffe *παχύς* (246) und *παχυνομένοιο* (258). Diese Charakterisierung ist geradezu ein Wink mit dem Zaunpfahl, da *παχύς* ein poetologisches Reizwort darstellt. So begründet Kallimachos im Proömium seiner *Aitia* seine Art des Dichtens mit der Weisung Apolls, der ihm aufträgt, den Göttern zwar das fetteste Opfer (*πάχιστον*) darzubringen, jedoch zarte (*λεπτάλην*) Gedichte zu dichten. Kallimachos definiert damit sein poetisches Programm, das das Feine und Kleine dem Groben und Großen vorzieht (vgl. auch Kall. *fr.* 398, 1 Pfeiffer). Wenn man bedenkt, dass es sich bei den dicken Fäden der Aphrodite um eine ironische Inversion des hauchdünnen (*λεπτά*) und daher unsichtbaren Faden des Hephaistos in der Geschichte des Demodokos handelt (Hom. *Od.* 8, 278–280), dürfte dies den metapoetischen Charakter der Stelle noch unterstreichen. Daneben wird *παχύς* auch im rhetorischen Diskurs als Bezeichnung für die Schwere des Ausdrucks verwendet (vgl. Dion. Hal. *Pomp.* 2; *Is.* 19; Hermog. *id.* 1,6).
- (b) Ein weiterer potentiell metapoetisch deutbarer Begriff ist *ώγκοῦτο* (257): *ῥγκος* steht nämlich als Bezeichnung des Stils in einem positiven Sinn für die Erhabenheit bzw. in einem negativen Sinn für die Schwülstigkeit des Ausdrucks (vgl. LSJ).
- (c) Es ist bezeichnend, dass Nonnos die Dicke des Fadens ausgerechnet mit einem Gleichnis aus dem Bereich der Seefahrt veranschaulicht. Denn auch die Schifffahrt war in der Antike eine geläufige Metapher für die

dichterische Produktion (vgl. Pind. O. 7, 13; P. 2, 26; 10, 51; 11, 39; N. 3, 26; 5, 51; Aristoph. *Equ.* 541–550; Claud. *Gig.* 1–17; *Mall. Theod.* 42–50; vgl. Gigli Piccardi 1985, 157; Lieberg 1969). Auch Nonnos selbst spielt in 13, 49–52 mit diesem Topos. Nicht zu vergessen ist dabei, dass der Schiffsbauer ausdrücklich als γέρων bezeichnet wird. Versteckt sich im Gleichnis wieder eine Anspielung auf den Namen des Dichters der *Dionysiaka* (s. oben)?

(d)

Wenn Nonnos betont, dass Aphrodite auch in der Nacht arbeitet, dann evoziert dies den Topos, dass die Produktion von geschliffener Dichtung auch Nachtarbeit verlangt. So bezeichnet Kallimachos die Verse des Arat als Ἀρήτου σύμβολον ἄγρυπνίης (Kall. *epigr.* 27, 4 Pfeiffer; vgl. Theokr. 24, 105–106). Ausgehend von Kallimachos wird sich die Schlaflosigkeit des Dichters zu einem beliebten Topos der römischen, vor allem der augusteischen, Dichtung entwickeln (vgl. Cinna. *fr.* 11, 1–2; *Ciris* 46; Ov. *ars.* 2, 285; *fast* 4, 109; *trist.* 1, 1, 108; 2, 11.; Stat. *Theb.* 12, 811; Ross 1957, 22; Thomas 1979, 195–206; Schöffel 2002, 115 Anm. 1). Der Begriff λύχνος fungiert dabei als *catchword* (zur *lucubratio* vgl. Var. *l. l.* 5,9; Mart. 8, 3, 17–18; Iuv. 1, 51).

Die Beispiele zeigen, dass Nonnos bemüht ist, die Beschreibung der Webarbeit der Aphrodite mit metapoetisch deutbaren Elementen anzureichern.

Kypris und die Kyprien – Die Frage der Deutung des Liedes von der Webenden Aphrodite

Bei der Frage der Interpretation dieser potentiell metapoetisch deutbaren Elemente ist allerdings eine gewisse Vorsicht geboten. Nonnos beschreibt auch in 6, 145–161 eine Webeszene: Persephone webt dort, von Demeter in einer Höhle versteckt, zum Zeitvertreib ein Gewand, kann es jedoch nicht vollenden,

da sie von Zeus überrascht wird. Der Mythos der webenden Persephone hat orphische Ursprünge (vgl. West 1983, 244–245) und dürfte Nonnos aus den orphischen *Rhapsodien*, einer wohl hellenistischen und in der Spätantike viel gelesenen orphischen Theogonie (vgl. West 1983, 229), bekannt gewesen sein (vgl. Hernández de la Fuente 2002). In der Antike wurde das Weben der Persephone auf verschiedenste Weise allegorisch interpretiert und mehrere Details in der Version des Nonnos lassen erkennen, dass dieser nicht nur solche allegorischen Interpretationen kannte, sondern dass er seine Erzählung auch bewusst mit allegorisierenden Elementen versehen hat (vgl. Chuvin 1992, 148 Anm. 150–154; Gigli Piccardi 2001, 171 Anm. 13). Allerdings lassen sich aus diesen Elementen keine tiefergehende kohärente Deutung gewinnen und so konstatiert Pierre Chuvin an obiger Stelle: „Mais le poète ne s’est pas soucié de mettre en valeur cet héritage symbolique, si même il en a été conscient“.

Daher wäre es auch durchaus möglich, dass die metapoetisch deutbaren Elemente im Lied von der Webenden Aphrodite einfach nur auf die in der Antike verbreitete metapoetische Deutung des Webens anspielen, ohne dass allerdings eine kohärente metapoetischen Aussage von Seiten des Nonnos intendiert wäre. Nonnos wäre damit kein Einzelfall: z.B. werden auch bei der Beschreibung der thrakischen Flüsse in Lukans *Bellum civile* (6, 361–368) eine Reihe von Flüssen aufgezählt, deren Charakteristika zum Teil auf das kallimachäische Bild von Flüssen als Symbol für Dichtung anspielen: So wird der Aias zwar als ein kleiner, dafür reiner Fluss beschrieben, während der Acheloos einen schlammigen Strom bildet. Allerdings konnte auch dieser Katalog von metapoetischen Flüssen bisher nicht im Sinne einer kohärenten Interpretation ausgelegt werden. So muss Masters (1992) 170 eingestehen: „[...] the bewildering variety of river-types seems to evade any easy translation of symbol into theme“.

Dennoch glaube ich, dass das Lied von der Webenden Aphrodite eine metapoetische Deutung zulässt. Hierfür spricht vor allem die Rolle, die Hermes im Lied des Leukos übernimmt: Als die Götter sich nämlich bei Aphrodite versammelt haben, beginnt dieser eine spöttische Rede, die die Funktion hat, Aphrodite dazu bewegen, mit dem Weben aufzuhören und wieder ihren eigentlichen Aufgaben nachzugehen. Dabei ist einigermaßen sonderbar, dass Hermes in seiner Rede an Aphrodite das Thema der *mise en abyme* reflektiert: Er rät nämlich Aphrodite spöttelnd, sich selbst zusammen mit Ares auf dem zu webenden Gewand zu thematisieren und schlägt dabei ein recht eigenwilliges Sujet als Motiv für ihr Gewand vor:

χρυσῷ τεῦξον Ἄρηα μετὰ χρυσῆς Ἀφροδίτης
κερκίδα χειρὶ φέροντα καὶ οὐ πάλλοντα βοεῖν,
δίπλακα ποικίλλοντα σὺν ἐργοπόνῳ Κυthereίῃ.

Gestalte mit Gold Ares zusammen mit der goldenen Aphrodite, der ein Webschiff in der Hand hält und nicht den Schild schwingt, der zusammen mit

der arbeitsamen Aphrodite einen Doppelmantel verziert.

Hermes rät Aphrodite also ein Gewand im Gewand zu weben, das ihre eigene Produktion spiegelt. Warum wählt Hermes aber genau dieses Sujet? Kann es nicht sein, dass Hermes damit genau das tut, was sein Name verspricht, nämlich die Erzählung der Webenden Aphrodite auszulegen (ἡρμενεύειν), indem er durch die Wahl dieses Sujets zum einen auf das homerische Vorbild des Liedes des Leukos, das Lied vom Ehebruch der Aphrodite, zum anderen auf den Charakter der Erzählung von der Webenden Aphrodite als einer *mise en abyme* hinweist? Kaum ein Zufall dürfte es nämlich sein, dass Hermes als Bezeichnung für den Mantel, den Ares und Aphrodite weben sollen, den Begriff δίπλαξ verwendet. Diese Bezeichnung für einen Doppelmantel kommt in den *Dionysiaka* ansonsten nie vor und dient wohl als intertextueller Verweis auf den berühmtesten Doppelmantel der griechischen Literaturgeschichte, nämlich den, den Helena in der *Ilias* webt (3, 126 δίπλακα) und der, wie oben beschrieben, als *Ilias* in der *Ilias* interpretiert wurde. Die Rede des Hermes scheint daher darauf aufmerksam zu machen, dass das Lied von der Webenden Aphrodite in Verbindung zur übergeordneten Diegese zu sehen ist.

Wenn man dies versucht, liegt es natürlich auf dem ersten Blick nahe, das enorm große Gewand der Aphrodite mit dem Werk des Nonnos gleichzusetzen, welches mit 48 Büchern ebenfalls ein enorm langes Werk bildet (vgl. Gonnelli 2008, 575–576). Mehrere Punkte würden für eine solche Gleichsetzung sprechen. Zu dieser Deutung würde vor allem passen, dass Aphrodite ihr Gewand ἡμιτέλεστον (322) zurücklässt. Dies wäre nämlich eine gelungene Pointe darauf, dass auch die *Dionysiaka* an dieser Stelle erst „halbvollendet“ sind. Denn nicht einmal 20 Verse nach dem Ende des Liedes der Webenden Aphrodite endet auch die erste Hälfte der *Dionysiaka*. Dass Aphrodites Gewand reißt, könnte man insofern als weitere Parallele ansehen, als auch die *Dionysiaka* nicht nur inhaltlich zweigeteilt, sondern auch im physischen Sinne in zwei Teile „zerrissen“ sind. Es scheint nämlich, dass die Originalausgabe der *Dionysiaka* nicht mehr in 48 Papyrusrollen, sondern in zwei Bänden publiziert wurde, was aus der Tatsache zu schließen ist, dass die Handschrift L die Περιοχή zweigeteilt überliefert: Die Inhaltsangaben für die Bücher 1–24 finden sich vor dem ersten Buch, jene für die Bücher 25–48 vor dem 25. Buch. Auf diese Zweiteilung könnte möglicherweise auch die Erwähnung des Doppelmantels (δίπλαξ) durch Hermes hinweisen. Eine weitere Verbindung zwischen Aphrodite und den *Dionysiaka* besteht auch darin, dass erstere aus ἄφρος, letztere in Φάρος entstanden sind, wobei beide Begriffe Anagramme zueinander bilden.

Allerdings darf nicht vergessen werden, dass das Lied von der Webenden Aphrodite das Scheitern der Aphrodite thematisiert und ihre Webtätigkeit als äußerst lächerlich beschrieben wird. Wenn man daher Aphrodite mit Nonnos gleichsetzt, muss man davon ausgehen, dass Nonnos seine eigene dichterische Tätigkeit sehr selbstironisch betrachtet. Dies würde aber der ansonsten

selbstsicheren Art und Weise widersprechen, mit der Nonnos in den beiden Proömien über seine Dichtung spricht. Immerhin erklärt er ja als Ziel seiner Dichtung, sich mit allen früheren und zeitgenössischen Dichtern messen zu wollen (vgl. Nonn. *Dion.* 25, 27).

Es ist daher plausibler, die Webtätigkeit der Aphrodite als ein Negativbeispiel aufzufassen und sie in Kontrast zur gelungenen Dichtung des Leukos zu setzen. Dass die Parallelisierung der beiden Künstler von Nonnos intendiert ist, dürfte sich darin zeigen, dass auch das Singen des Leukos vorzugsweise durch die Verwendung von Webmetaphorik beschrieben wird (vgl. 231; 327 ἀνέπλεκε): Während aber Leukos ein fähiger Sänger ist (231 αὐτοδίδακτος), ist Aphrodite eine unfähige Weberin (328 ἀδίδακτον).

Da Leukos gleichzeitig als *alter ego* des Nonnos erscheint, ist man versucht, diese Kontrastierung um eine weitere diegetische Ebene zu verlagern und den Dichter Nonnos der Weberin Aphrodite gegenüberzustellen: Nonnos ist wie Aphrodite dabei, ein enorm großes Kunstwerk zu schaffen. Dabei ist es aber bezeichnend, dass der Dichter der *Dionysiaka* nur wenige Verse nach dem Lied *expressis verbis* verkündet, nun einen Teil der Handlung auszulassen und einen Zeitsprung von sechs Jahren zu machen (25, 6–9):

[...] οὐ μὲν αἰείσω

πρώτους ἔξ λυκάβαντας, ὅτε στρατὸς ἔνδοθι πύργων

Ἴνδὸς ἔην· τελέσας δὲ τύπον μυηλὸν Ὀμήρου

ὕστατον ὑμνήσω πολέμων ἔτος, [...]

Nicht werde ich die ersten sechs Jahre besingen, als das indische Heer innerhalb der Mauern war. Indem ich aber ein Homer nachahmendes Abbild schaffe, werde ich das letzte Jahr der Kriege preisen.

Es scheint, als würde der fähige Dichter Nonnos den Fehler, den Aphrodite begangen hat, nämlich ein zu großes Kunstwerk zu schaffen, insofern vermeiden, als er sein poetisches Programm reduziert: In der Tat hat man Grund zur Annahme, dass in der Antike davon ausgegangen wurde, dass der Krieg des Dionysos gegen die Inder sieben Jahre dauerte (Vian 1990, 12). Wenn man bedenkt, dass die wichtigste Quelle des Nonnos für den Indienfeldzug, die leider nur spärlich erhaltenen *Bassarika* des Dionysios, immerhin mindestens 18 Bücher umfassten (vgl. Livrea 1974, 9), hätte Nonnos wohl auch genügend Stoff vorgefunden, diese sieben Jahre zu behandeln. Er entscheidet sich jedoch bewusst für eine Lücke und argumentiert mit dem Vorbildcharakter der *Ilias*, die ja ebenfalls nicht den ganzen Trojanischen Krieg behandelt, sondern nur einen Ausschnitt aus dem letzten Kriegsjahr. In der Tat imitiert Nonnos beginnend mit dem 25. Buch bei der Gestaltung des Krieges gegen die Inder verstärkt die Handlung der *Ilias*, sodass man geradezu von einer dionysischen *Ilias* sprechen könnte (vgl. Shorrock 2001, 67–95).

In diesem Zusammenhang ist nun einmal mehr die Stellung des Liedes der

Aphrodite innerhalb der Komposition der *Dionysiaka* beachtenswert, da es zwischen dem Rückzug der Inder in ihre Stadt (24, 176–177) und der Ankündigung der dionysischen *Ilias* (25, 1–10) gleichsam die Lücke der sechs nicht erzählten Jahre füllt (zur exakten Dauer vgl. Vian 1990, 11–15). Diese sechs Jahre entsprechen dabei, wenn man den von Nonnos evozierten Vergleich mit dem Trojanischen Krieg weiterdenkt, den von Homer nicht erzählten neun Jahren des Trojanischen Krieges, in denen das Heer der Griechen Troja belagert (vgl. Apollod. *epit.* 3, 34). Nun ist es aber bezeichnend, dass jenes Werk, das diesen Abschnitt des Trojanischen Kriegs behandelt, in der Antike unter dem Namen Κύπρια bekannt war.

Shorrock (2001, 66–67), der zeigen konnte, dass Nonnos bei der Schilderung des Kriegszugs nach Indien stellenweise auf die Handlung der *Kyprien* anspielt, hat bereits auf eine möglich Verbindung zwischen dem Lied der Webenden Aphrodite und den *Kyprien* hingewiesen. In der Tat lassen sich zwischen beiden Werken deutliche Parallelen erkennen: So erinnert die Bezeichnung des Epos natürlich stark an den Namen der Kypris und es verwundert nicht, dass die moderne Forschung den Titel des Werkes ausgehend von der Dominanz der Aphrodite in der Handlung der *Kyprien* zu erklären versuchte (vgl. Kannicht 1977, 287). In der Antike wurden die *Kyprien* einem Stasinos zugeschrieben, von dem man glaube, dass er wie die Liebesgöttin aus Zypern stamme (vgl. *Kypria test.* 7–9 und 11 Davies). Wenn Nonnos für die Charakterisierung des Gewands der Aphrodite negativ konnotierende metapoetische Begriffe wählt (s. oben παχύς und ὄγκος), ist hierin eine weitere Parallele zu sehen, waren doch auch die *Kyprien* für ihre schlechte Qualität bekannt (vgl. Arist. *Poet.* 1459a 30–1459b 7; Pfeiffer 1968, 230). An dieser Stelle sei erwähnt, dass möglicherweise auch der Vergleich des Fadens der Aphrodite mit einem Schiffstau als Anspielung auf die *Kyprien* zu verstehen ist, bildet doch die Schiffsexpedition von Aulis nach Troja ein zentrales Handlungselement dieses Werks.

Aus der Verbindung zwischen dem Lied der Webenden Aphrodite und den *Kyprien* wird die Funktion von letzterem deutlich. Anstelle die ersten sechs Jahre des Krieges gegen die Inder zu erzählen, lässt Nonnos seinen *alter ego* Leukos das Lied der Webenden Aphrodite singen, welches zum einen seine Entscheidung, nur einen Teil des mythischen Stoffes zu behandeln, reflektiert, zum anderen kompositorisch jene Stelle einnimmt, an der dieser Stoff hätte erzählt werden müssen und somit diese Lücke ausfüllt.

Resümee

Nonnos lässt beinahe exakt in der Mitte der *Dionysiaka* den Sänger Leukos das Lied von der Webenden Aphrodite singen. Basierend auf der Tatsache, dass Nonnos an einer so markierten Stelle innerhalb seines Epos aus dem Munde eines Sängers das Thema des Webens, das in der Antike als Metapher für das Dichten gesehen wurde, thematisiert, wurde in diesem Beitrag eine metapoetische Interpretation des Liedes versucht.

Dabei wurde gezeigt, dass das Lied von der Webenden Aphrodite mehrere metapoetisch deutbare Elemente aufweist. Ausgehend von der These, dass der Sänger Leukos als *alter ego* des Dichters aufzufassen ist, wurde die Deutung vorgeschlagen, dass Nonnos durch das Lied von der Webenden Aphrodite seine Entscheidung reflektiert, nur einen Teil des Kriegs des Dionysos gegen die Inder zu erzählen: Im Gegensatz zu Aphrodite, die aufgrund der zu enormen Ausmaße ihres Kleides scheitert, entscheidet sich der Dichter Nonnos, sein poetisches Programm zu reduzieren. Nach dem Vorbild Homers gestaltet er den Krieg gegen die Inder zu einer dionysischen *Ilias*, in der er nur das letzte Kriegsjahr behandelt. Das Lied der Webenden Kypris nimmt dabei die Stelle der ausgeklammerten dionysischen *Kyprien* ein.

Bibliographie

Blümner, Hugo (1968, Ndr. ²1912) *Technologie und Terminologie der Gewerbe und Künste bei Griechen und Römern*. 1. Hildesheim.

Bonner, Campbell (1954) „Two notes“, *JEA* 40, 15–18.

Busch, Stephan (1993) „Orpheus bei Apollonios Rhodios“, *Hermes*, 121, 301–324.

Chuvin, Pierre (1991) *Mythologie et géographie dionysiaques. Recherches sur l'oeuvre de Nonnos de Panopolis*. Clermont-Ferrand.

Chuvin, Pierre (1992) *Nonnos de Panopolis. Les Dionysiaques. Chants VI–VIII*. Paris.

Duke, T. T. (1950) „Vergil a bit player in the Aeneid?“, *CJ* 45, 191–193.

Ernst, Ulrich (2006) „Text und Intext. Textile Metaphorik und Poetik der Intextualität am Beispiel visueller Dichtung der Spätantike und des Frühmittelalters“, in Ludolf Kuchenbuch und Uta Kleine (Hgg.) „*Textus*“ im Mittelalter. Komponenten und Situationen des Wortgebrauchs im schriftsemantischen Feld. Göttingen, 43–76.

Gigli Piccardi, Daria (1985) *Metafora e poetica in Nonno di Panopoli*. Florenz.

Gigli Piccardi, Daria (2001) „Afrodite al telaio. Una leggenda cipriota in Nonno“, *MH* 58, 169–175.

Gonnelli, Fabrizio (2003) *Nonno di Panopoli. Le Dionisiache. Canti XIII–XXIV*. Mailand.

Hardie, Philip (1986) *Vergil's Aeneid. Cosmos and Imperium*. Oxford.

Hernández de la Fuente, David (2002) „Elementos órficos en el canto VI de las Dionisiacas. El mito de Dioniso Zagreo en Nonno de Panópolis“, *Ilu* 7, 19–50.

Hopkinson, Neil (1994a) *Nonnos de Panopolis. Les Dionysiaques. Chants XX–XXIV*. Paris.

Hopkinson, Neil (1994b) „Nonnus and Homer“, in Neil Hopkinson (Hg.) *Studies in the Dionysiaca of Nonnus*. Cambridge, 9–42.

Kannicht, Richard (1977) „Dichtung und Bildkunst. Die Rezeption der Troja-Epik in den frühgriechischen Sagenbildern“, in Hellmuth Brunner, Richard Kannicht und Klaus Schwager (Hgg.) *Wort und Bild. Symposion des Fachbereiches Altertums- und Kulturwissenschaften zum 500-jährigen Bestehen der Eberhard-Karls-Universität Tübingen*. München, 279–296.

Keydell, Rudolf (1961) „Mythendeutung in den Dionysiaka des Nonnos“, in Gerhard Radke (Hg.) *Gedenkschrift für Georg Rohde*. Tübingen, 105–114.

Kröll, Nicole (2011) „Aphrodite am Webstuhl. Das Leukos-Lied in den Dionysiaka des Nonnos von Panopolis“, *WHB* 53, 33–58.

Lieberg, Godo (1969) „Seefahrt und Werk. Untersuchungen zu einer Metapher der antiken, besonders der lateinischen Literatur. Von Pindar bis Horaz“, *GIF* 1969 21, 209–240.

Livrea, Enrico (1973) *Dionysii Bassaricon et Gigantiadis fragmenta*. Rom.

Masters, Jamie (1992) *Poetry and Civil War in Lucan's Bellum Civile*. Cambridge.

Nünlist, René (1998) *Poetologische Bildersprache in der frühgriechischen Dichtung*. Stuttgart.

Nünlist, René (2009) *The Ancient Critic at Work. Terms and Concepts of Literary Criticism in Greek Scholia*. Cambridge/New York.

Pfeiffer, Rudolf (1968) *History of Classical Scholarship from the Beginnings to the End of the Hellenistic Age*. Oxford.

Ross, David O. (1957) *Backgrounds to Augustan Poetry. Gallus Elegy and Rome*. Cambridge.

Shorrock, Robert (2001) *The Challenge of Epic. Allusive Engagement in the Dionysiaca of Nonnus*. Leiden/Boston (Mass.).

Snyder, Jane McIntosh (1981) „The Web of Song. Waving Imagery in Homer and the Lyric Poets“, *CJ* 76, 193–196.

Thomas, Richard F. (1979) „New Comedy, Callimachus, and Roman Poetry“, *HSPH* 83, 179–206.

Vian, Francis (1976) *Nonnos de Panopolis. Les Dionysiaques. Chants I–II*. Paris.

Vian, Francis (1990) *Nonnos de Panopolis. Les Dionysiaques. Chants XXV–XXIX*. Paris.

Villarrubia, Antonio (1994/95) „Nonno de Panópolis y la intervención del aedo Leuco de Lesbos“, *ExcPhilol* 4–5, 123–128.

Wagner-Hasel, Beate (2006) „Textus und texere, hýphos und hyphaínein: Zur metaphorischen Bedeutung des Webens in der griechisch-römischen Antike“, in Ludolf Kuchenbuch und Uta Kleine (Hgg.) „Textus“ im Mittelalter. *Komponenten und Situationen des Wortgebrauchs im schriftsemantischen Feld*. Göttingen, 15–42.

West, Martin L. (1983) *The Orphic Poems*. London.

Wickert-Micknat, Gisela (1982) „Die Frau“, in Friedrich Matz (Hg.)

¹ Übersetzung des Verfassers.

Reading Textual Patchwork

Sigrid Schottenius Cullhed

In the fourth century, the Roman poet Faltonia Betitia Proba composed a *Cento* (i.e. a poem that consists of sentences and phrases extracted from one or several texts and then put in order to form a new text with a different meaning), in which she narrated the Christian story of salvation entirely by recycling verses from Virgil's *Eclogues*, *Georgics* and *Aeneid*. This essay examines how the existence of Proba's poem in itself proved that it was possible to reconcile Classical erudition (Virgil), traditional female arts and craft (the patchwork technique), and Christian faith (the Bible) during the Renaissance and the *Querelle des femmes*.

The basic signification of the Latin word *cento* was 'patchwork quilt', or 'patchwork clothes'. But already the Roman comedian Plautus (c. 254–184) made use of it metaphorically in the phrase *centones sarcire*, 'make up stories'.¹ The earliest use of the word designating a poetic composition is found in the second century with Tertullian (c. 160–225), who refers to Hosidius Geta's Virgilian cento of the tragedy *Medea*, and to authors of Homeric centos, "who stitch together [*sarciunt*] works of their own from the poems of Homer in a patchwork fashion [*more centonario*], uniting various scraps from here and there into one body".² These works are mentioned in order to illustrate the problem with certain biblical exegetes whom Tertullian accuses of dishonestly reorganizing scriptural passages. Although there is no explicit critique of cento writing in itself, it would obviously be problematic if applied to the Bible. A similar critique was proposed by Irenaeus (2nd century CE), who quoted a Christian Homeric cento in his polemic against Gnostics in order to illustrate the method by which heretics misuse the Scriptures, interpreting them haphazardly to suit their own ends.³ Jerome also disclaims centos in a letter to Paulinus of Nola (*Ep.* 53.7) in which he compares the works of inept biblical exegetes to Homeric and Virgilian centos.⁴

The concept of writing a patchwork may have had negative connotations for men of the church, but surely not for all Latin writers of late antiquity. Characterized by episodic and fragmented composition as well as juxtaposition and focus on details, the poetry of this period has often been compared to mosaics or buildings made out of *spolia*.⁵ Jean-Louis Charlet exemplifies this kind of composition with Ausonius' († c. 394) *Mosella*, where "epigrammatic medallions are juxtaposed in a series" and the fourth century author Claudian's "composition in short set-pieces". A further example is found in sixth century

author Prudentius' *Book in Accordance with the Hours*, in which "Christ's miracles are told in a series of small vignettes in which all the poetic tones are juxtaposed".⁶ It is also a time of structural experimentation in Latin literature, with shaped poems, acrostics and indeed also centos.⁷ In this literary climate, we can imagine the positive force of the patchwork metaphor and the way in which it conceptualizes how each verse and episode in a text assumes its particular meaning in relation to the whole, just like the individual pieces in a patchwork quilt. This is described in Isidore of Seville's (c. 560–636) discussion of the word 'cento' in his *Etymologies*:

Centones apud grammaticos vocari solent, qui de carminibus Homeri seu Vergilii, ad propria opera more centonario ex multis hinc inde compositis in unum sarciant corpus, ad facultatem cuiusque materiae.

The grammarians are accustomed to call those poems 'centos' which piece together their own particular work in a patchwork manner from poems of Homer and Vergil, making a single poem out of many scattered passages previously composed, based on the possibilities offered by each source.

Etymologies 1.39.25 (transl. Barney *et al.* [2006] 66)

Proba's undertaking harmonizes with the literary form that consists of selecting and creating a unity out of scattered pieces. By selecting precious segments from the most appraised Roman author and arranging them in intricate patterns, Proba's textual practice dresses Christianity in costly Virgilian cloth and does not let the revered Roman poet go to waste, but incorporates him into the fabric of the new culture.

During the early modern period, the *Cento* of Proba was for the most part read as a monument over the skills of its author and the intellectual capacity of women. An early recognition is found in Giovanni Boccaccio's *On Famous Women* from 1362. He praises Proba, but expresses amazement over the fact that it was a woman who came up with the excellent idea to write a Virgilian cento on a Christian theme, and even more so because she did it so skillfully. Women ought not to be idle but follow Proba's example, Boccaccio argues, and search for wisdom instead of staying in their rooms wasting their time on frivolous stories and gossip. He then goes on to admire her metaphorical 'weaving together' (*contextus*) of verses but rejects women actually working with needle and distaff:

Erat huic satis – si femineos consideremus mores – colus et acus atque textrina, si, more plurimum, torpere voluisset; sed quoniam sedula studiis sacris ab ingenio segniciei rubiginem absterxit omnem, in lumen evasit eternum. Quod utinam bono intuerentur animo voluptatibus obsequentes et ocio, quibus pregrande est cubiculo insidere, fabellis frivolis irreparabile tempus terere et a summo diei mane in noctem usque totam persepe sermones aut nocuos aut inanes blaterando deducere, seu sibi tantum lasciviendo vacare! Adverterent edepol

quantum differentie sit inter famam laudandis operibus querere, et nomen una cum cadavere sepelire, et, tanquam non vixerint, e vita discedere.

If we reflect on normal feminine practice, the distaff, the needle, and the loom would have been sufficient for Proba, had she wanted to lead an idle life like the majority of her sex. But she achieved eternal fame by taking her sacred studies seriously and scraping off completely the rust of intellectual sloth. Would that her example was favorably regarded by those women who yield to pleasure and idleness, who think it wonderful to stay in their rooms and waste irrevocable time in frivolous stories, who often drag out their hours from dawn to late at night in harmful or useless gossip and save time only for the pursuit of wantonness! Then they would see how much difference there is between seeking fame for praiseworthy works and burying one's name together with one's body – in effect, dying as if one had never lived.

On Famous Women (ed. and transl. Brown [2010] 414–17)

Here, as elsewhere in this work, Boccaccio argues that women who seek to be equal to men must raise over their sex and leave their traditional needlework (and gossip) behind and instead pick up paper and pen. This question became a central issue in the debate about the nature of women and men that raged all over Europe from the fourteenth to the eighteenth century, entitled *Querelle des femmes*.⁸ It began with Christine de Pisan's (c. 1364–1430) *City of Ladies*, which was a critique of the popular medieval French poem *Roman de la rose* written by Guillaume de Lorris (fl. 13th century) in the first half of the thirteenth century and expanded by Jean de Meun (c. 1240–1305) in the second. In this book, Pisan presented a critique of cultural misogyny through an allegorical vision in which the Ladies Reason, Right and Justice instruct the narrator to build a City of Ladies to support women. The *querelle* gained impetus thereafter and became a forum for discussions on women and problems of chastity, power, speech, and knowledge. It was not easy for a woman to lay claim to power, education and the right to speak in public, since she risked to be accused of unchaste behavior. The intellectual noblewoman Isotta Nogarola (c. 1417–1461/8) provides us with an illustrative example. She belonged to the first generation women that managed to acquire an education in Classical and Christian literature. Early on, she won recognition for her elaborate letters,⁹ but as she reached her twenties she had to withdraw from this way of life after having been accused of promiscuity and incest with her brother in a pamphlet written under the pseudonym "Pliny", in which we read maxims such as: "an eloquent woman is never chaste".¹⁰ Because of such tendencies, arguments in favor of education for women tended to claim that it would only make them more virtuous and transform them into better wives and mothers. In this cultural milieu the example of Proba proved to be very useful for feminists since she always was represented as an erudite, pious and virtuous woman, who loved her husband.

This all began with the biography of Boccaccio in which he affirmed that she was educated in the liberal arts and that she knew the works of Virgil completely by heart. Besides her mnemonic skills he also held her idea of writing a *Cento* – her invention – in high esteem, resulting from an “insight, that from his poems one could compile the history of the Old and New Testaments in pleasing, easy, and delectable verse.” He is especially impressed with the seamlessness of the *Cento*; even a learned man would not be able to “detect the stitches” and a less educated person could easily believe that Virgil had been “both a prophet and evangelist”. However, Boccaccio does not present Proba as a Sibyl unlocking the prophetic secrets of Virgilian poetry, which was quite common at this time, but he admires the fact that she achieves this illusion and states that he himself often consulted her *Cento*.

This view of Proba as an industrious and learned author is reflected in visual representations of her found in a number of illuminated manuscripts containing this work of Boccaccio. She is often portrayed as a young scholar at her writing desk, surrounded by a large number of books, symbolizing her erudition and the creative process of cento writing.¹¹ These representations of Proba as an intellectual remained important in the feministic debates in Italy and France of the following centuries. Boccaccio’s work was translated to French in 1401 and four years later, Christine de Pisan published her *City of Ladies*. Many women that inhabit the *City* are drawn from Boccaccio’s examples, reproducing – at least in the case of Proba – some peculiarities in the French translation of Boccaccio’s work from 1401.¹² But there are also direct modifications, as with Boccaccio’s presentation of Proba as an illustrious exception among women that should be a role model for idle women. This is excluded in Pisan’s account where instead the fact is emphasized that no man could surpass Proba in a project of this sort.

A quality in Proba’s work that made it congenial was that it represents female writing and needlework at one and the same time. Both Boccaccio, as we have seen, and the French translation of his work that inspired Christine de Pisan drew on this quality when describing the centonic art form in a metaphoric way that brings out its affinities with the crafts of needlework and patchwork-making:

car adoncques la dicte femme moult desireuse d’acomplir sa pensee, mist la main a euvre, et maintenant par Bucoliques et puis par Georgiques ou par Eneydos, qui sont livres ainsi appelez que fist Virgile, ycelle femme couroit, c’est a dire, visitoit et lisoit, et maintenant d’une partie les vers tout entiers prenoit et maintenant de l’autre aucunes petites parties touchoit. Par merueilleux artefice et soubtivet. a son propos ordeneement vers entiers faisoit et les petites parties ensemble mettoit et coupploit et lyoit en regardant la loy, l’art et les mesures des piez et conjunctions des vers. Sans y faillir ordenoit tant magistraument que nul homme ne peust mieulx.

Then the aforesaid woman, very eager to put her notion into effect, set her hand to the task. Now that woman ran through, which is to say, skimmed and read, the *Eclogues*, *Georgics*, and *Aeneid*, as are entitled the books Virgil composed, and now she would take from one part entire verses, now from another she would tap small pieces. With wondrous craftsmanship and subtlety she composed entire verses in good order. She put together small pieces and paired and joined them while respecting the rules, craft, and measures of the feet and the joining together of verses. Without making a slip she organized them with such great mastery that no man could have done better.

Christine de Pisan, *City of Ladies* (ed. Richards/Caraffi [2003, 156]; transl. Ziolkowski/Putnam [2008, 147]).

Pisan develops Boccaccio's homology between writing and needlework but modifies his rejection of women devoting themselves to needlework rather than writing, adding, "no man could have done better".

The example of Proba had won authority, and after Boccaccio and Pisan she was frequently invoked in treatises on women's equal value and right to education. We find the first reference to Proba in a letter from Isotta Nogarola from 1436 or 1437 to her uncle Antonio Borromeo, whom she asked for money to buy a section of Livy's history. To convince him of her need of education she reminded him of the erudite Proba who "wrote a beautiful version of the New Testament". Along with Proba, she lists other wise women of the past like the Muses and Cornelia, the mother of the Gracchi. These examples proved women's intellectual abilities and could be used to oppose misogynist conceptions. Nogarola declares that these women rightly ought to be admired since they surpassed all others in learning and goes on to tell her uncle that the sheer memory of them had given her courage to send him the letter. Consequently, the examples (including Proba) serve two functions. On the one hand they are models for Nogarola who wished to follow in their footsteps, on the other, they are invoked as evidence to reject the misogynist view that learning and women do not belong together.¹³

Around fifty years later, Proba served a similar purpose in two letters by the intellectual feminist Laura Cereta (c.1469–1499). Cereta's texts circulated among humanists, as did those of Nogarola, and a recurring theme in them is the intellectual capability of women. The first letter in which she mentions Proba dates to 1485 and is addressed to the Dominican friar Lodovico de la Turre. Cereta encourages him to read a number of ancient female authors in order to overcome his prejudices about women and literacy. After the Sibylline books she mentions the 'cunning' verses of Sappho and Proba Centona.¹⁴ In the same spirit as Isotta Nogarola, she claims not to have "woven together" (*retexui*), these examples in order to be compared to them (since she did not consider herself equal their ingenuity) but because they had awakened her lust for knowledge, which had led to the rise of her "moral righteousness" and freed

her from “sloth and purposelessness”.¹⁵

Cereta returned to the example Proba in a letter from 1488 addressed to a character – probably fictional – named Bibolo Semproni, arguing for women’s natural right to learning. She begins the letter by responding to her addressee who had supposedly called her an exception among women because of her extraordinary intellect. Cereta answers him that she forms part of a long tradition of learned and noble women. Similarly to Christine de Pisan, she then goes on to describe this “republic of women”, *respublica mulierum*, using several examples from Boccaccio’s *On Famous Women*, but omitting his negative remarks. Her only complaint is that a substantial number of women has chosen a life of vanity and dependence and have not spent their time studying and working hard in search for the good. Proba is introduced in the company of two Greek intellectuals: Sappho and the Epicurean philosopher Leontion. Like Boccaccio, Cereta writes that Proba composed her poem with fragments from both Virgil and Homer and in addition to his account she asserts that Proba was famous both for her writing and, surprisingly, for her oratory.¹⁶

Textile work is a recurrent theme in Cereta’s letters, but she does not charge it with any negative connotations. Instead she systematically associates writing with it and thus indirectly undermines the traditional hierarchy. In a letter from 1486 she tells her friend Nazaria Olympica that the story of her life is the “simplest piece of weaving”.¹⁷ She applies the weaving metaphor to males as well. In a letter to the teacher of her brothers, Giovanni Olivieri, she assures him that they will “weave a garland of glory” to praise his excellent teaching.¹⁸ Her most developed amalgamation of writing and needlework is found in a letter to her father’s friend Sigismondo de Bucci in which she describes a shawl that she was creating, working on it – like Penelope – during the night.¹⁹ This was the only time she had for *otium*, for intellectual and artistic activities, when she was not busy with *labor*: taking care of the family. The poet carefully describes the motives on the shawl where a number of savage animals, a leopard, a dragon, a lion, and an eagle, with fierce expressions are placed against a background of a dramatic and varied countryside setting. After the extraordinary ekphrasis, Cereta discusses Arachne who rivaled Athena in a weaving contest and Pamphile of Kos who was the first to spin cotton wool on a distaff according to the legend. She leaves the subject with an ironic remark stating, “These are the meaningless concerns of women”. The letter is concluded with Cereta’s declaration that she, as part of her quest for immortality, intends to publish a collection of epistles that she had composed during the nights. Diana Robin has called this ending a homology where Cereta presents herself as “both thinker and spinner, both a historian and an artisan”.²⁰ The figure of the woman writer and weaver/spinner was by now becoming a commonplace in the feministic discourse. In a letter from 1436 the humanist Guarino Veronese compared Isotta Nogarola and her sister to Penelope and Arachne after having read a number of their letters.²¹ Although

Proba was also both a weaver and a scholar in the story of Boccaccio his affirmation of the superiority of the pen to the needle lived on strongly as we see, for instance, in a letter by Angelo Poliziano (c. 1454–1494) to the writer and orator Cassandra Fedele (c. 1465–1558), whom he praised for having taken up books instead of the spindle, the pen instead of the needle, and the stylus instead of the distaff.²²

This rivalry between the pen and the needle continues and flourishes among feminists in France in the 16th century. In a letter to a certain misogynist named Elenot, who had stated that the minds of women were “uncultivated and obscured” and that therefore they should occupy themselves only with spinning, Hélienne de Crenne (c. 1510–1552) writes that he must be ignorant of all the learned women throughout history, and goes on to list examples such as Proba and her *Cento*,²³ in the same style as Laura Cereta in her letter to Bibolo Semproni.

Cereta’s homology between writing and needlework lived on in Louise Labé’s († 1566) third elegy of the “Debate Between Folly and Love”, where she fashions herself as a poet skilled like Arachne in myths, and daring as the heroic knight Bradamante in Ariosto’s epic *The Frenzy of Orlando*:²⁴

*Pour bien savoir avec l’esguille peindre
J’eusse entrepris la renommee esteindre
De celle là, qui plus docte que sage,
Avec Pallas comparoit son ouvrage.
Qui m’ust vù lors en armes fiere aller,
Porter la lance et bois faire voler,*

Wanting to paint fine scenes in my sewing frame, | I had challenged myself to
extinguish the great fame | of her who—surely more studious than wise— | set
her work against what Pallas had devised. | And you should have seen me in
armor, riding high, | gripping my lance, letting my arrows fly!

Debate Between Folly and Love 3.33–38 (trans. Finch [2006] 166–167)

This passage can be read as a critique of Ariosto who praised Italian women poets such as Vittoria Colonna (c. 1490–1547) for leaving “the needle and the cloth” for the fountain of the muses in *The Frenzy of Orlando* (37.14). We recognize this rhetoric from Angelo Poliziano’s letter to Cassandra Fedele. But Labé’s narrator declares that she wants to “paint fine scenes with her sewing frame” (*bien savoir avec l’esguille peindre*) and therefore challenges Arachne, brave like Rinaldo’s sister Bradamante, thus creating a synthesis between the art of weaving, of writing poetry and of epic heroism.

Cereta’s and Labé’s unwillingness to exchange the needle for the pen and wish to keep both of them became a trend that culminated in Catherine des Roches’ beautiful sonnet “To my disstaff” (*A ma Quenouille*), published in *Oeuvres* in 1578:

Quenoille mon souci, je vous promets et jure
De vous aimer tousjours, et jamais ne changer
Vostre honneur domestic pour un bien estranger,
Qui erre inconstamment et fort peu de temps dure.
Vous ayant au costé je suis beaucoup plus seure
Que si encre et papier se venoient aranger
Tout à l'entour de moy, car pour me revanger
Vous pouver bien plustost repousser une injure.
Mais quenouille m'amie, il ne faut pas pourtant
Que pour vous estimer, et pour vous aimer tant
Je delaisse du tout cest' honeste coustume
D'escrire quelquefois, en escrivant ainsi,
J'escris de voz valeurs, quenouille mon souci,
Ayant dedans la main, le fuzeau, et la plume.

Distaff, my care, I promise you and swear | That I'll love you forever, and never
exchange | Your domestic honor for a good which is strange, | And which,
inconstant, wanders aimlessly and does not endure. || With you at my side, I
am far more secure | Than with ink and paper arrayed all around me, | For, if I
needed defending, you would be there, | You are much better at repelling
assault. || But distaff, my love, it is not really necessary, | That in order to value
you and love you so, | I abandon entirely that honorable custom || Of writing
sometimes, for by writing as I do, | I write of your worth, distaff, my care, | As I
hold in my hand my spindle and my pen.

To my distaff (ed. and transl. Larsen [2006 110–111])

Des Roches promises her distaff eternal faithfulness, but explains that although it makes her more self-confident than ink and paper, her love for it should not prevent her from writing. In this call for a female cultural autonomy, the distaff becomes a symbol for the security and protection of traditionalism and domestic duties, whereas the pen is a stranger with its flickering movement on the paper sheet, emblematic for its instability. But it is a good stranger (*un bien estranger*); a necessary weapon that must accompany the 'shield' that is the distaff. In this way, the conflict stated in the first two quatrains of this metapoetic sonnet, is solved when the poet declares her need for both spindle and the pen.

To conclude, a conceptual amalgamation of writing and weaving played an integral part in the rhetoric of autonomy of early modern women writers. The example of Proba, through the narratives of Boccaccio and Christine de Pisan, fitted this scheme: she served not only as an *exemplum*, but her patchwork poem embodied the solution of the ever-lurking conflict between pen and needle.

Bibliography

Agosti, Gianfranco (2011) "Greek Poetry", in Scott Johnson (ed.) *The Oxford Handbook of Late Antiquity*. Oxford: 361–404.

Allen, Prudence (2002) *The Concept of Woman: The Early Humanist Reformation, 1250–1500*. Grand Rapids.

Amendola, R. Natasha (2011) "Weaving Virtue: Laura Cereta as a New Penelope", in Karen Green and Constant Mews (eds) *Virtue Ethics for Women 1250–1500*. Dordrecht: 133–44.

Baker, Deborah L. and Finch, Annie (2006) *Complete Poetry and Prose: A Bilingual Edition: Louise Labé*. Chicago.

Baroin, Jeanne and Haffen, Josiane (1995) *Boccace: "Des cleres et nobles femmes": Ms. Bibl. Nat. 12420 (chap. I–LII)*. Besançon.

Brown, Virginia (2010) *Famous Women: Giovanni Boccaccio*. Cambridge, MA.

Charlet, Jean-Louis (1988) "Aesthetic Trends in Late Latin Poetry (325–410)", *Philologus* 132: 74–85.

Churchill, Laurie J. et al. (eds) (2002) *Women Writing Latin: Early Modern Women Writing Latin*, vol. 3. New York.

Cullhed, Sigrid S. (2015) *Proba the Prophet: the Christian Virgilian Cento of Faltonia Betitia Proba*. Leiden.

Gathercole, Patricia M. (2000) *The Depiction of Women in Medieval French Manuscript Illumination*. Lewiston, NY.

King, Margaret L. and Rabil, Albert Jr. (2001) "The Other Voice in Early Modern Europe: Introduction to the series", in Jane Tylus (ed. and transl.) *Sacred Narratives: Lucrezia Tornabuoni de' Medici*. Chicago: 1–20.

King, Margaret L. and Robin, Diana M. (2004) *Complete Writings: Letterbook, Dialogue on Adam and Eve, Orations; Isotta Nogarola*. Chicago.

Larsen, Anne R. (2006) *From Mother and Daughter: Poems, Dialogues, and Letters of Les-Dames Des Roches*. Chicago.

McGill, Scott (2011) "Latin Poetry", in Scott Johnson (ed.) *The Oxford Handbook of Late Antiquity*. Oxford: 355–360.

Rabil, Albert Jr. (1996) *Declamation on the Nobility and Preeminence of the Female Sex: Henricus Cornelius Agrippa*. Chicago.

Richards, Earl Jeffrey and Caraffi, Patrizia (2003) *La città delle dame: Christine de Pisan*. Rome.

Roberts, Michael (1989) *The Jeweled Style: Poetry and Poetics in Late Antiquity*. Ithaca.

Robin, Diana M. (1997) *Collected Letters of a Renaissance Feminist: Laura Cereta*. Chicago.

Ross, Sarah G. (2009) *The Birth of Feminism: Woman as Intellect in Renaissance Italy and England*. Cambridge, MA.

Wilken, Robert L. (1967) "The Homeric Cento in Irenaeus, 'Adversus Haereses' I, 9,4", *Vigiliae Christianae* 21: 25–33.

Ziolkowski, Jan M. and Putnam, Michael C. J. (2008) *The Virgilian Tradition: The First Fifteen Hundred Years*. New Haven, CT.

¹ Pl. *Epid*.

² Tert. praescr. haes. 455 39. 4–7.

³ Iren. adv. haes. 1.9.4; 2.1.14; cf. Wilken 1967, 25–33.

⁴ Cullhed 2015, 55–67.

⁵ Roberts 1989, 84–85; cf. Agosti 2011, 374–75; McGill 2011, 339.

⁶ Charlet 1988, 76–78, esp. 78.

⁷ McGill 2011, 336, 341.

⁸ Cf. Amendola 2011, 133.

⁹ King/Rabil 2001, 15–19.

¹⁰ Allen 2002, 958–60.

¹¹ Par. fr. 598, a. 1403, 143v; New York, NYPL Spencer collection 33, late 15th century, 64v; London, BL, Royal 16 GV, a. 1440, 113v; London, BL, Royal 20 C V, 15th century, 147v; Gathercole (2000) 28–29. Cf. Cullhed 2015, 28–29.

¹² See ed. and trans. in Baroin and Haffen 1995, 149–152.

¹³ King/Robin 2004, 38–39.

¹⁴ Some early humanists believed that the word *cento* derived from Proba herself, since her name was believed to be Proba Centona. See Cullhed 2015, 30.

¹⁵ Robin 1997, 175–177.

¹⁶ Churchill/al. 2002, 93; cf. Robin 1997, 72–80; cf. also Ross 2009, 154–156.

¹⁷ Robin 1997, 23–29, esp. 24.

¹⁸ Robin 1997, 53–55, esp. 54.

¹⁹ Amendola 2011, 139.

²⁰ Robin 1997, 30–34, esp. 31.

²¹ King/Robin 2004, 41; Amendola 2011, 137–141.

²² Ross 2009, 100.

²³ Proba goes under the name of Valeria in her letter, which may be related to the fact that Cornelius Agrippa – de Crenne's main source – mentions a certain Valeria in his *Declamation on the Nobility and Preeminence of the Female Sex* (1529) in the context where Proba is usually found: "Let us turn to oratory and poetry. Here we may cite Armesia, Androgynea, Hortensia, Lucretia, Valeria, Copiola, Sappho [...]". He may have got the name from Vives, who calls her Proba Valeria. The *Declamation* is found in Rabil 1996, 82.

²⁴ Baker/Finch 2006, 239, n. 30 and 32.

Abstracts

I MATERIALITÄT/MATERIALITY

1. Felicitas Maeder: Byssus und Muschelseide. Ein sprachliches Problem und seine Folgen

Byssus and sea-silk are terms rooted deeply in mythology. They have a different history, yet are in a strange way interconnected. In antiquity, byssus was the finest linen, famous for its use in the bandaging of Egyptian mummies. The term has older roots in Greek, Hebrew, Phoenician and Akkadian. This article analyses the term Byssus in the Bible, using the original Hebraic text as background and compiling the different translations in English and Italian editions from the sixteenth to the twentieth century.

Due to a faulty translation of Aristotle's *Historia Animalia* in the Middle Ages, the fibre tufts of bivalves were named byssus – an analogy of the byssus of antiquity, but not vice versa. Because sea-silk was made from the fibre tufts – from the byssus – of the *Pinna nobilis*, sea-silk itself, or textiles made of it, was often called byssus – a fact that led, and still leads, to many misinterpretations and false attributions.

The article compiles the terms for sea-silk from the sixteenth century onwards, in English, French, Italian and German texts, including derivations found in these languages, thus aiming to bring clarity into a far-reaching nomenclatorial confusion.

2. Sophie Gällnö: Le tissage dans les lettres privées de l'Égypte byzantine: travail domestique ou activité lucrative?

This paper examines and discusses private letters from Late Roman Egypt which mention weaving or other textile work. The first aim is to thereby reassess the gender division of labour in the textile production, especially weaving, in a series of letters. The women mentioned in these sources have previously been seen as housewives making clothes for their family-members. However, these letters can be interpreted in different ways, and it is often hard to determine if they are concerned with domestic weaving done for the family members, or if they are linked to a textile trade. A careful reading of the sources shows that their connection to a trade, in which women and men cooperate, cannot be excluded. The second part of this paper is devoted to two private letters, which, on the contrary, actually mention domestic weaving carried out, by women for their family members. These letters suggest that even in those cases, the women may receive or expect a material counterpart for their work. Paradoxically, one of these women depicts herself as a loving

mother, who generously makes clothes and food for her son. This gender stereotype may be used as an argument of *captatio benevolentiae*, and conceals the economic aspects of the exchanges between mother and son.

II REPRÄSENTATION/REPRESENTATION

3. Beate Wagner-Hasel: „Canusiner Gewand, das trübem Honigwein sehr gleicht [...]“. Wollqualitäten und Luxusdiskurs in der Antike

We have ample evidence of texts concerning different kinds and qualities of wool in the Mediterranean area, a material that is not that charged with ideological connotations as silk or purple. In this paper, the example of wool will be taken to develop a framework for the meaning of textiles in Roman times. It will furthermore highlight the perspective of the consumer and the role of desire that have recently gained importance within the study of Roman trade and economy.

4. Berit Hildebrandt: Das Gewand des Honorius in der Dichtung Claudians

With regard to the clothing of the Roman emperors, a strong moral discourse prevailed in the written sources well into the fourth century CE. The traditional toga was praised while luxurious clothing with e. g. purple, silk and jewels was condemned. Legal texts, the poems of poets close to the court and the descriptions of the clothing of “bad” emperors like Caligula though show that the moralising texts mirror an ideology that was only one facet of reality. All to the contrary, already from the beginning of the principate on we can spot tendencies within the Roman male elite to distinguish themselves through precious dress. Claudian’s poems that include a description of the garment of the emperor Honorius give us insights into the costly materials and decorations of the imperial robe in Late Antiquity. This article attempts to match the ambiguous poetic description with archaeological sources in order to reconstruct late antique imperial clothing.

III EPISTEME

5. Ellen Harlizius-Klück: Denkmuster in der antiken Weberei. Eine Spurensuche

This contribution shows for early natural philosophy (Pherecydes, Democritus) that in the transgression from myth to logos, there are modes of thought at work that are common in ancient textile technology. Certain types of dualisms, element-whole-structures and arithmetical features that are characteristic for ancient weaving find their way into the new philosophical and mathematical modes of thought. In order to prove this, a detailed analysis of ancient weaving

structures and practical reconstructions of pattern genesis in weaves were carried out and are documented. Three modes of thought are described in particular: the ordering beginning, the dyadic structure, and the ordered composition of elements.

6. Marie-Louise Nosch: The loom and the ship in ancient Greece. Shared knowledge, shared terminology, cross-crafts, or cognitive maritime-textile archaeology?

In ancient Greek, *histós* denotes both the loom and the mast of a ship. Odysseus and Penelope manipulate a large instrument each along the narrative thread: the ship and the loom. The Athenian Panatanaic festival combines the ritual of weaving the *peplos* of Athena, which is then presented on a ship. It is, therefore, pertinent to ask what these two distinct fields of technology and separated, gendered spaces could have in common in antiquity. The paper demonstrates a series of shared terminology and technology between the maritime and textile crafts. The paper argues that beneath the superficial division of gendered technologies lies a shared know-how and technology common to the arts of weaving and sailing. This communality reappears in ancient Greek iconography, and symbolically in Artemidorus' work *Oneirocritica* (*The Interpretation of Dreams*), where it is said that: "*If anyone at sea dreams of a loom, he should be aware that it signifies the ship's mast. And whatever happens to the loom, therefore, will also happen to the mast*".

7. Gunther Martin: Weben und Wahrheit. Die Hermeneutik von Geweben in Euripides' *Ion*

The metaphoric use of "weaving" in connection with plans and intrigues – and thus the play of truth and deception – pervades the Greek language and its application in literary texts. This paper deals with the ways in which the two fields interact in Euripides' *Ion*, where the semantic field is used in both the metaphoric and the literal sense and serves almost as a leitmotif and ekphrases of textiles feature prominently at the two peripeteiai of the play. The instances where the activity of weaving (along with its preparatory acts) is mentioned conspicuously occur in contexts in which the truth becomes an issue, be it because it is difficult to establish, be it because attention is drawn to the characters' blindness for the truth, be it because ignorance is finally overcome through the recognition (albeit a doubtful one) of mother and son. Hence the act of weaving becomes a metaphor for epistemological uncertainty that affects the *dramatis personae*. At the same time, this uncertainty can be transferred to the audience: the plot has, time and again, shown how certain seemingly firm truths are revealed to be deceptive. Now the *Ion* purports to represent the story of one of Athens' ancestral heroes, but it does so in a new, excessively idealising manner, which culminates in the presentation of a piece of cloth corroborating this version of the story. By that time, however, the spectator

should have become wary of the reliability of textiles and their narratives.

8. Henriette Harich-Schwarzbauer: *Over the Rainbow*. Arachne und Araneola – Figuren der Transgression

“*Over the rainbow*: Arachne and Araneola – figures of transgression” discusses the continuity, but also the differences, evinced in Sidonius Apollinaris’ update of Ovid’s Arachne-archetype with Polemius and Araneola in the former’s wedding poem. The starting point originates in the discussion of weaving knowledge mastered by the Colophonian woman conquered by Athena. The rainbow comparison, which makes recourse to “scientific” know-how and validates the unique accomplishments of Arachne’s weaving art, invites us to place her, along with her Colophonian ancestry, in the same thought tradition as Xenophanes. Arachne then becomes an advocate of “scientific skills” upon which she builds her weaving process, bringing her into conflict with Athena, as Arachne represents the replacement of a mythical worldview with a scientific one. Sidonius Apollinaris with his Araneola fails to continue the rainbow comparison and attendant discussion of the weaver’s higher weaving knowledge.

IV METAPOETIK/METAPOETICS

9. Cédric Scheidegger Lämmle: Einige Pendenzen. Weben und Text in der antiken Literatur

The metaphorical relation between the craft of weaving and singing or writing has often been noted and explained, not least with view to the etymological connection between text and textile. It is unsurprising, then, that it has become a commonplace assumption among literary critics that the description of woven garments or scenes of weaving in literature may be interpreted as unequivocal representations of the literary texts themselves. The present contribution proposes to defamiliarise these overly familiar relations and make a fresh attempt at explaining the success of the metaphor of weaving for textual production: Engaging with the various stages and procedures of textile production at the upright loom common in Antiquity, the paper identifies two fundamental qualities of weaving that lie at the heart of its metaphorical appropriation: the linearity and coherence of the working process and its instantaneous materialisation in the woven garment. Drawing on a wide range of texts from ancient literature (Plautus, Cicero, Optatian, ps.Virgil’s *Ciris*, and ps.Tibullus’ *Pagyricus Messallae*), it is shown that the metaphor of weaving owes its success to the fact that it allows for reflection on the dialectics of ideality and materiality in texts. Against this backdrop, a reading of the *Metamorphoses* is put forward that interprets the Ovidian weaving scenes as a meditation on the metaphor itself.

10. Julia Klebs: Entgrenzungen von Proserpina's Kosmos

In Claudian's work *De raptu Proserpinae*, Proserpina happens to be a weaver of two types of textiles, both having two different ekphrases. In the first one, the cosmic cloth woven by Proserpina represents mimetic nature while containing also deictic references to the artist. The same applies for the second ekphrasis, Proserpina's cosmic dress, where *ars* and *natura* are harmoniously integrated.

However, in addition to the aesthetic function, both ekphrases reveal the central narrative of the poem. The first ekphrasis portraying a specifically ordered cosmos in itself, is the one which Proserpina weaves for her mother. Thus, the cloth becomes a symbol of the deep bondage of the mother-daughter relation. It is particularly evident while representing the fear of losing the boundaries attributed to the female figures. Both ekphrases of the cosmic cloth and cosmic dress may be read also as allegories of the mother-daughter relationship competing with the relationship between Proserpina and Dis.

The relationship between Proserpina and Dis initially undergoes violent processes of de-bordering. Finally, a new order is reached through the marriage in the netherworld, which is closely connected in both types of textiles by the *natura*-motif. Thus, Proserpina becomes a border figure representing different orders all the time, as revealed in the condensed expression of the textile-ekphrases.

11. Simon Zuenelli: Das Lied von der webenden Aphrodite. Eine metapoetische Interpretation von Nonn. *Dion.* 24, 242–326

In the fifth century AD, Nonnus of Panopolis composed a huge encomiastic epic dealing with the achievements of the god Dionysus, the *Dionysiaca*. Almost exactly in the center of this poem, Nonnus describes a great feast on the occasion of the victory of Dionysus in a battle against the Indians. In this context he also introduces the bard Leukos, who sings of how Aphrodite once tried to weave a garment, but miserably failed because she made it so huge that the single threads began to break up.

Since in antiquity the activity of weaving was a familiar metaphor for that of writing poetry, this paper argues to read the song about the weaving Aphrodite on a metapoetic level: In a first step, I will show that the bard Leukos has to be regarded as an *alter ego* of the poet Nonnus himself. In a second step, the song of Leukos will be analysed and the single elements which can be interpreted in a metapoetic way will be pointed out. In a third step, I will argue that in this song, Nonnus reflects on the dangers of writing a huge epic. Indeed, in the middle proem, which follows immediately after the Leukos scene, Nonnus stresses that he intends to imitate his model Homer and to only treat the last year of the war of Dionysus against the Indians: While the project of Aphrodite fails due to the enormous size of her garment, the poet Nonnus escapes this risk by reducing the content of his epic.

12. Sigrid Schottenius Cullhed: Reading Textual Patchwork

In the mid-fourth century the Roman poet Faltonia Betitia Proba composed a poem narrating key episodes from the Christian story of redemption entirely by recycling Virgilian verses. The work is a *cento*, a word that basically means “patchwork quilt” in Latin but is also used for the method of composition by which sentences and phrases are extracted from one or several texts and put together in order to form a new text with a different meaning. Proba’s centonic appropriation of Virgil neatly corresponded to the ideals of Renaissance humanists who frequently extolled Proba for her ability and inventiveness. For Giovanni Boccaccio and Christine de Pisan the existence of this female author in itself proved that it was possible to reconcile Classical erudition (Virgil), traditional female arts and craft (the patchwork technique), and Christian faith (the Bible). After Boccaccio and Pisan, Proba was frequently invoked in treatises on women’s equal value and right to education in the Renaissance debate called the *Querelle des femmes*, and their representations of Proba as an intellectual remained important in the feministic debates in Italy and France of the following centuries. In this paper I will examine the various ways in which the cento metaphor was appropriated in these arguments.

Über die Autoren/About the authors

Dr h.c. Felicitas Maeder is a volunteer at the Natural History Museum Basel. In 1998, she initiated Project Sea-silk, which led in 2004 to the world's first thematic exhibition and in the form of the catalogue to the first illustrated monograph, titled *Sea-silk – Golden Threads from the Sea*. Her publications, lectures and conference contributions focus on the history of sea-silk, from antiquity to today. At present, her research interests concentrate on the problematic ambiguity of the term byssus. On Project Sea-silk see: www.muschelseide.ch.

Dr h.c. Felicitas Maeder ist ehrenamtliche Mitarbeiterin des Naturhistorischen Museums Basel. 1998 initiierte sie das *Projekt Muschelseide*, das 2004 zur weltweit ersten thematischen Ausstellung *Muschelseide – Goldene Fäden vom Meeresgrund* führte. Mit dem Ausstellungskatalog legte sie die erste illustrierte Monographie zur Muschelseide vor. Die Publikationen und Konferenzbeiträge von Felicitas Maeder konzentrieren sich auf die Geschichte der Muschelseide von der Antike bis heute. Gegenwärtig widmet sich Felicitas Maeder der Erforschung der problematischen Mehrdeutigkeit des Terminus Byssus. Siehe auch: www.muschelseide.ch.

Sophie Gällnö is Lecturer in Greek language and literature at the University of Geneva and works on Greek papyrology and gender history. She has published articles on gender and work in the documentary papyri from the Roman period, including “Tisserandes et tisserands dans les papyrus de l’époque romaine: une analyse comparative”, in P. Schubert (ed.), *Actes du 26e Congrès de Papyrologie*, Genève 2012, 283–290 and “Le travail des fileuses en Égypte romaine: comment interpréter le silence des sources papyrologiques?”, in B. Andenmatten, P. Badinou, M. E. Fuchs and J.-C. Mühlethaler (eds), *Lieux de mémoire antiques et médiévaux. Texte, image, histoire: la question des sources*, Lausanne 2012, 141–156. She is also one of the authors of the fourth volume of the *Papyrus de Genève* (Genève 2010). Currently she is writing a PhD thesis on the visibility of women's and men's work in the Greek papyri from the Later Roman period.

Sophie Gällnö ist Dozentin für Griechische Sprache und Literatur an der Universität Genf und forscht zur griechischen Papyrologie und zur Geschlechtergeschichte. Sie hat Artikel zu gender und Arbeit in den dokumentarischen Papyri der römischen Zeit vorgelegt, darunter „Tisserandes et tisserands dans les papyrus de l’époque romaine: une analyse comparative“, in P. Schubert (ed.), *Actes du 26e Congrès de Papyrologie*, Genève 2012, 283–290 und „Le travail des fileuses en Égypte romaine: comment interpréter le silence des sources papyrologiques?“, in B. Andenmatten, P. Badinou, M. E. Fuchs and J.-C. Mühlethaler (eds), *Lieux de mémoire antiques et médiévaux. Texte, image,*

histoire: la question des sources, Lausanne 2012, 141–156. Zudem ist sie Mitautorin des vierten Bandes der *Papyrus de Genève* (Genf 2010). Zur Zeit arbeitet sie an einer Dissertation zum Thema der Sichtbarkeit weiblicher und männlicher Arbeit in den griechischen Papyri der spätrömischen Zeit.

Beate Wagner-Hasel, professor in Ancient History at the Leibniz University of Hannover, is co-editor of the journal *Historische Anthropologie*. Her main research focus is on ancient economic and social history. Selected publications include *Der Stoff der Gaben. Kultur und Politik des Schenkens und Tauschens im archaischen Griechenland*, Frankfurt/New York 2000; “The Graces and Colour-Weaving”, in Lloyd Llewellyn-Jones (ed.), *Women’s Dress in the Ancient Greek World: Classical Press of Wales* 2002, 17–32; “*Textus* und *texere*, *hýphos* und *hyphaínein*: Zur metaphorischen Bedeutung des Webens in der griechisch-römischen Antike”, in Ludolf Kuchenbuch and Uta Kleine (eds), *Textus im Mittelalter. Komponenten und Situationen des Wortgebrauchs im schriftsemantischen Feld*, Göttingen 2005, 15–43; “*Tria himátia*. Vêtement et mariage en Grèce ancienne”, in Florence Gherchanoc and Valérie Huet (eds), *Vêtement antiques. S’habiller, se déshabiller dans les mondes anciennes*, Editions Errance, Arles 2012, 39–46; *Die Arbeit des Gelehrten. Der Nationalökonom Karl Bücher (1847–1930)*, Frankfurt/New York 2011; *Alter in der Antike. Eine Kulturgeschichte*, Köln/Weimar/Wien 2012; “Marriage Gifts in Ancient Greece”, in Michael L. Satlow (ed.), *The Gift in Antiquity*, Malden/Oxford/Chichester 2013, 158–172.

Beate Wagner-Hasel, Professorin für Alte Geschichte an der Leibniz Universität Hannover; ist Mitherausgeberin der Zeitschrift *Historische Anthropologie* (Böhlau Verlag). Ihre Forschungsschwerpunkte liegen im Bereich der antiken Wirtschafts- und Sozialgeschichte, der Wissenschaftsgeschichte und der Geschlechtergeschichte. Publikationen in Auswahl: *Der Stoff der Gaben. Kultur und Politik des Schenkens und Tauschens im archaischen Griechenland*, Frankfurt/New York 2000; „The Graces and Colour-Weaving“, in Lloyd Llewellyn-Jones (ed.), *Women’s Dress in the Ancient Greek World: Classical Press of Wales* 2002, 17–32; „*Textus* und *texere*, *hýphos* und *hyphaínein*: Zur metaphorischen Bedeutung des Webens in der griechisch-römischen Antike“, in Ludolf Kuchenbuch and Uta Kleine (eds), *Textus im Mittelalter. Komponenten und Situationen des Wortgebrauchs im schriftsemantischen Feld*, Göttingen 2005, 15–43; „*Tria himátia*. Vêtement et mariage en Grèce ancienne“, in Florence Gherchanoc and Valérie Huet (eds), *Vêtement antiques. S’habiller, se déshabiller dans les mondes anciennes*, Editions Errance, Arles 2012, 39–46; *Die Arbeit des Gelehrten. Der Nationalökonom Karl Bücher (1847–1930)*, Frankfurt/New York 2011; *Alter in der Antike. Eine Kulturgeschichte*, Köln/Weimar/Wien 2012; „Marriage Gifts in Ancient Greece“, in Michael L. Satlow (ed.), *The Gift in Antiquity*, Malden/Oxford/Chichester 2013, 158–172.

Berit Hildebrandt is currently Associate Professor with a Marie Skłodowska Curie Fellowship at the Danish National Research Foundation’s Centre for Textile Research at the University of Copenhagen. Her current research projects

deal with silk in antiquity and the representation of Roman emperors through dress. She has published about these topics in “Seide als Prestigegut in der Antike”, in B. Hildebrandt and C. Veit (eds), *Der Wert der Dinge. Güter im Prestigediskurs*, München 2009, 175–231; “Der Römer neue Kleider. Zur Einführung von Seide im kaiserzeitlichen Rom”, in G. A. Lehmann, D. Engster and A. Nuss (eds), *Von der bronzezeitlichen Geschichte zur modernen Antikenrezeption*, Göttingen 2012, 11–53; “Some Thoughts on the Unravelling of Chinese Silks in the Roman Empire. A Reassessment of Lucan, *Bellum Civile* 10.141–143”, in I. Tzachili and E. Zimi (eds), *Textiles and Dress in the Roman East: A Technological and Social Approach*, Athens 2012, 107–115; “Seidenkleidung in der römischen Kaiserzeit”, in M. Tellenbach, R. Schulz and A. Wiczorek (eds), *Ausstellungs-Katalog Die Macht der Toga*. Roemer-Pelizaeus-Museum Hildesheim 20 August–8 September 2013, Regensburg 2013, 58–61.

Berit Hildebrandt ist zur Zeit mit einem Marie Skłodowska Curie Fellowship als Associate Professor am Danish National Research Foundation's Centre for Textile Research an der Universität Kopenhagen beschäftigt. Ihre derzeitigen Forschungsprojekte beschäftigen sich mit Seide in der Antike und der Repräsentation römischer Kaiser durch Kleidung. Zu diesen Themen hat sie publiziert „Seide als Prestigegut in der Antike“, in B. Hildebrandt and C. Veit (eds), *Der Wert der Dinge. Güter im Prestigediskurs*, München 2009, 175–231; „Der Römer neue Kleider. Zur Einführung von Seide im kaiserzeitlichen Rom“, in G. A. Lehmann, D. Engster and A. Nuss (eds), *Von der bronzezeitlichen Geschichte zur modernen Antikenrezeption*, Göttingen 2012, 11–53; „Some Thoughts on the Unravelling of Chinese Silks in the Roman Empire. A Reassessment of Lucan, *Bellum Civile* 10.141–143“, in I. Tzachili and E. Zimi (eds), *Textiles and Dress in the Roman East: A Technological and Social Approach*, Athens 2012, 107–115; „Seidenkleidung in der römischen Kaiserzeit“, in M. Tellenbach, R. Schulz and A. Wiczorek (eds), *Ausstellungs-Katalog Die Macht der Toga*. Roemer-Pelizaeus-Museum Hildesheim 20.08.–08.09.2013, Regensburg 2013, 58–61.

Ellen Harlizius-Klück holds a grant within the Cooperation project “Textiles in Antiquity” of the Gottfried-Wilhelm Leibniz University Hannover and the Centre for Textile Research at the University of Copenhagen. In 2012 and 2013 she conducted the research project *Periphron Penelopeia – Textile Technology and the Tacit Dimension of Thought in Ancient Greece* at CTR. Her publications include *Weberei als episteme und die Genese der deduktiven Mathematik*, Berlin 2004; “Weben, Spinnen”, in Ralf Konersmann (ed.), *Lexikon philosophischer Metaphern*, 3. überarb. Aufl., Darmstadt 2011 (2007), 504–524; “Verbinden, Verknüpfen, Verstricken. Textile Metaphern in den Wissenschaften”, in Christina von Braun, Dorothea Dornhof and Eva Johach (eds), *Das Unbewusste. Krisis und Kapital der Wissenschaften*, Bielefeld 2009, 196–209.

Ellen Harlizius-Klück ist Stipendiatin im Kooperationsprojekt „Textilien in der Antike“ zwischen der Gottfried-Wilhelm Leibniz Universität Hannover und dem

Centre for Textile Research Copenhagen, wo sie in den Jahren 2012-2013 als Marie-Curie-Fellow der Gerda-Henkel-Stiftung zum Thema *Periphron Penelopeia – Textile Technology and the Tacit Dimension of Thought in Ancient Greece* forschte. Ihre Publikationen umfassen *Weberei als episteme und die Genese der deduktiven Mathematik*, Berlin 2004; „Weben, Spinnen“, in Ralf Konersmann (ed.) *Lexikon philosophischer Metaphern*, 3. überarb. Aufl., Darmstadt 2011 (2007), 504–524; „Verbinden, Verknüpfen, Verstricken. Textile Metaphern in den Wissenschaften“, in Christina von Braun, Dorothea Dornhof und Eva Johach (eds), *Das Unbewusste. Krisis und Kapital der Wissenschaften*, Bielefeld 2009, 196–209.

Marie-Louise Nosch is a historian and director of the Danish National Research Foundation's Centre for Textile Research (CTR) at the University of Copenhagen and the National Museum of Denmark. She is a professor in ancient history. She was awarded her PhD by the University of Salzburg in 2000 with a thesis on Mycenaean textile administration in Linear B but has subsequently merged Linear B studies with experimental archaeology and textile tool studies; as director of the CTR, she has launched research programmes combining history, archaeology and natural sciences.

Marie-Louise Nosch ist Historikerin und Direktorin des Danish National Research Foundation's Centre for Textile Research (CTR) an der Universität Kopenhagen und am Nationalmuseum Dänemarks. Sie ist Professorin für alte Geschichte. Ihre Doktorarbeit hat sie an der Universität Salzburg in 2000 abgeschlossen mit einer Arbeit zu mykenischer Textilverwaltung in den Linear B Texten. Im Rahmen vom CTR hat sie die Linear B-Forschungen mit experimenteller Archäologie und Studien von Textilwerkzeug verbunden; als Direktorin des CTR hat sie neue Forschungsprogramme im Schnittbereich von Geschichte, Archäologie und Naturwissenschaften initiiert.

Gunther Martin ist Privatdozent für Klassische Philologie an der Universität Bern. Nach dem Studium in München promovierte er in Oxford zu den attischen Rednern mit der Arbeit *Divine Talk. Religious Argumentation in Demosthenes*. 2013 erfolgte die Habilitation in Bern mit einem Kommentar zu Euripides' *Ion*. Neben Aufsätzen zu zahlreichen weiteren literarischen und historischen Themen veröffentlichte er 2006 das Buch *Dexipp von Athen. Edition, Übersetzung und begleitende Studien* – zu einem Autor, dem er sich nach der Entdeckung von Fragmenten in einem Wiener Palimpsest von neuem zugewandt hat.

Gunther Martin is Privatdozent for Classical languages and literature at Berne. Having studied in Munich, he wrote his DPhil thesis at Oxford on the Attic orators; the book appeared in 2009 as *Divine Talk. Religious Argumentation in Demosthenes*. In 2013 he completed his *Habilitation* with an edition and commentary on Euripides' *Ion*. He has published widely on literary and historical topics, including the book *Dexipp von Athen. Edition, Übersetzung und*

begleitende Studien, on an author to whom he has recently returned, when new fragments were discovered in a palimpsest in Vienna.

Henriette Harich-Schwarzbauer is Ordinaria of Latin Philology at the University of Basel. Her research focuses on the literature of Late Antiquity, the History of Ancient Philosophy (female philosophers), on Neolatin texts, on Gender Studies and the reception of the Classics.

The current volume *Texts and Textiles* originates in her research on weaving as a fundamental cultural technique in the ancient world and its representations by materials, artefacts, narratives and discourses. Articles focusing on these topics are “Gewebe Bilder – Textilekphrasis in Claudians Raub der Proserpina (Rapt. 1, 246-275)”, in Barbara Schellewald and Karin Krause (eds), *Bild und Text – Text und Bild im Mittelalter*. Internationale Tagung 24–27 January 2008 at University of Basel, Cologne 2011, 29–39; “Dynastic Weaving. Claudian, Carmina minora 46-48”, in Donald Lateiner, Barbara K. Gold and Judith Perkins (eds), *Domina Illustris. Roman Literature, Gender and Reception*. New York and London 2013, 166-176 (= Routledge Monographs in Classical Studies), “Die ‘Lust’ der Poesie – ‘Décadence’ in den spätantiken Epithalamien (Claudius Claudianus, c.m. 25) und Sidonius Apollinaris (c. 10–11; 14–15)”, in Marco Formisano and Therese Fuhrer (eds), *Décadence: “Decline and Fall” or “Other Antiquity”?* Heidelberg 2014, 133–148. Recently she also published the monograph *Hypatia. Die spätantiken Quellen. Eingeleitet kommentiert und interpretiert*, Berne 2011.

Henriette Harich-Schwarzbauer ist Ordinaria für Lateinische Philologie an der Universität Basel. Ihre Forschungsschwerpunkte liegen in der Literatur der Spätantike, der Geschichte der antiken Philosophie, der neulateinischen Literatur sowie in den Gender-Studies und in der Antikerezeption. Diesem Interesse verdankt sich der hier vorliegende Band *Weben und Gewebe*. Mehrere Aufsätze stehen in Zusammenhang mit der Web-Thematik: „Gewebe Bilder – Textilekphrasis in Claudians Raub der Proserpina (Rapt. 1, 246-275)“, in Barbara Schellewald und Karin Krause (eds), *Bild und Text – Text und Bild im Mittelalter*. Internationale Tagung 24.–27. Januar 2008 an der Universität Basel, Köln 2011, 29–39; „Dynastic Weaving. Claudian, Carmina minora 46-48“, in: Donald Lateiner, Barbara K. Gold und Judith Perkins (eds), *Domina Illustris. Roman Literature, Gender and Reception*. New York and London 2013, 166–176 (= Routledge Monographs in Classical Studies), „Die ‚Lust‘ der Poesie – ‚Décadence‘ in den spätantiken Epithalamien (Claudius Claudianus, c.m. 25) und Sidonius Apollinaris (c. 10–11; 14–15)“, in Marco Formisano, Therese Fuhrer (eds), *Décadence: ‚Decline and Fall‘ or ‚Other Antiquity‘?* Heidelberg 2014, 133–148. In letzter Zeit sie hat veröffentlicht *Hypatia. Die spätantiken Quellen. Eingeleitet kommentiert und interpretiert*, Bern 2011.

Cédric Scheidegger Lämmle studied Latin, Greek and German Literature at the Universities of Basel (CH) and St Andrews (UK). Currently, he is working as

a lecturer in Latin Studies at the University of Basel. His PhD thesis is concerned with the conceptions of the literary œuvre in Classical Latin literature. He has published articles on Greek Tragedy, Roman Elegy and Epigram.

Cédric Scheidegger Lämmle studierte an den Universitäten Basel (CH) und St. Andrews (UK) Lateinische und Griechische Philologie sowie Germanistik; derzeit ist er als wissenschaftlicher Assistent am Fachbereich Latinistik der Universität Basel tätig. Seine Dissertation widmet sich der Frage von Konzeptionen des literarischen Œuvres in der lateinischen Literatur. Er hat Publikationen zur griechischen Tragödie, zur römischen Elegie und zum Epigramm vorgelegt.

Julia Klebs received her degree (lic. phil.) in German and Latin Literature at the University of Basel. Since 2012 she has been working on her doctoral dissertation on the Ancient Myth of the rape of Proserpina, basing her research on the comparative analysis of both German and Latin sources.

Julia Klebs erlangte ihr Lizenziat (lic. phil) in deutscher und lateinischer Philologie an der Universität Basel. Seit 2012 arbeitet sie an ihrem Dissertationsprojekt über den antiken Mythos vom Raub der Proserpina, wobei ihre Forschung auf der vergleichenden Analyse sowohl deutscher als auch lateinischer Quellen basiert.

Simon Zuenelli studied Classics at the University of Innsbruck, where he received his PhD in 2014 with a commentary on the 12th book of the *Dionysiaca* of Nonnus. Since 2009, he has been working as a research assistant in the Classics department. His main research interests are Greek literature of late antiquity and the didactics of Latin and Greek.

Simon Zuenelli studierte Klassische Philologie an der Universität Innsbruck und wurde dort 2014 mit einem Kommentar zum 12. Buch der *Dionysiaka* des Nonnos promoviert. Seit 2009 arbeitet er als Universitätsassistent am Institut für Sprachen und Literaturen, Bereich Gräzistik/Latinistik der Universität Innsbruck. Im Zentrum seines Forschungsinteresses stehen dabei die griechische Literatur der Spätantike und die Didaktik der Fächer Latein und Griechisch.

Sigrid Schottenius Cullhed has worked as a researcher at Uppsala University since 2014. She received her doctoral degree in Comparative Literature at the University of Gothenburg in 2012. Her main research interests are Late Antique and Medieval Latin Literature and its Reception, Cultural History and Gender Studies. Recent publications include *Proba the Prophet: The Christian Virgilian Cento of Proba*, Leiden 2015; “Desire in Hrotsvith’s Hagiographical Legends”, in Anders Cullhed et al. (eds), *Pangs of Love and Longing: Configurations of Desire in Premodern Literature*, Cambridge 2013, 204–215; “Parallella levnadsberättelser: Sapfo, drottning Kristina och Victoria Benedictsson”, in Kristina Hermansson et al. (eds), *Liv, lust och litteratur*, Gothenburg 2014, 267–273.

Sigrid Schottenius Cullhed forscht seit 2014 an der Uppsala Universität

Uppsala. Ihr Doktorat schloss sie 2012 in Vergleichender Literaturwissenschaft an der Universität Göteborg ab. Ihre Forschungsschwerpunkte sind die spätantike und mittelalterliche lateinische Literatur und deren Rezeption, Kulturgeschichte sowie Gender Studies. Ihre aktuellen Publikationen umfassen *Proba the Prophet: The Christian Virgilian Cento of Proba*, Leiden 2015; „Desire in Hrotsvith's Hagiographical Legends“, in Anders Cullhed *et al.* (eds), *Pangs of Love and Longing: Configurations of Desire in Premodern Literature*, Cambridge 2013, 204–215; „Parallella levnadsberättelser: Sapfo, drottning Kristina och Victoria Benedictsson“, in Kristina Hermansson *et al.* (eds), *Liv, lust och litteratur*, Gothenburg 2014, 267–273.